

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MANŒUVRES EXQUISES :
MODES OPÉRATOIRES BAROQUES EN ARTS VISUELS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDE ET PRATIQUE DES ARTS

PAR
PARYSE MARTIN

DÉCEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier Mme Nicole Paquin, ma directrice, dont les judicieux conseils et la disponibilité exceptionnelle m'ont permis de mener à bien ce projet d'étude. Aussi, René Taillefer et Lise Archambault de la confiance qu'ils me témoignent depuis toujours et qui, encore une fois, m'a accompagnée tout au long de mon trajet.

Également, Valérie Litalien, Christiane Héroux et Dominique Gauthier à la correction des textes.

Merci à mon père Antoine d'avoir accepté mes absences avec la compréhension que seul un père peut avoir...

Grâce à l'amour et la confiance soutenue de mon conjoint, Frédéric Caron, j'ai réussi.

Merci.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ix
RÉSUMÉ	xiv
INTRODUCTION	
CHAPITRE I	
MANŒUVRES EXQUISES.....	7
1.1 La rencontre	7
1.2 La manoeuvre	10
1.3 La séduction	13
1.4 Le surréalisme	15
1.4.1 Le cadavre exquis	15
1.4.2 Le collage et le cadavre exquis	18
1.5 Ornementation	20
1.6 Méthode	26
1.6.1 Système complexe	26
1.7 Premier Modèle de 2001.....	29
1.8 L'esprit baroque	34
1.8.1 Conclusion ouverte	38
1.9 Les artistes baroques actuels au Québec	39
1.9.1 Louise Viger, le raffinement baroque.....	40
1.9.2 Denis Rousseau, baroque cinétique.....	44
1.9.3 Stephen Schofield, le baroque industriel	46
1.9.4 Claudie Gagnon, le sur-baroque	52
1.10 Artistes baroques hors Québec.....	54

1.10.1 Shary Boyle, baroque séduisant.....	54
1.10.2 Adriana Varejao, baroque de rupture	57
1.10.3 Michael Combs, baroque fait main	59
1.10.4 Matthew Barney, le baroque complexe	61
1.11 Ma pratique depuis 1989	64
CHAPITRE II	
BOUCLE RÉCURSIVE	77
2.1 Mise en espace.....	77
2.1.1 Problématique : une mise à jour.....	77
2.1.2 Mise en espace baroque	78
2.1.3 Le jeu des apparences	85
2.1.4 Organisation des regards	88
2.1.6 Le parcours du jardin	93
2.2 La nature : artifice et privé	94
2.2.1 Les cabanons-personnages	94
2.2.2 Les îlot : le printemps, l'été, l'automne, l'hiver	96
2.2.3 Les animaux et les plates-bandes	102
2.2.4 Les objets de transition	115
2.3 Le miroir merveilleux et l'univers chiffonné.....	116
2.3.1 Un rapport dialectique de formes	116
2.3.2 Le miroir	118
2.3.3 L'univers chiffonné	122
2.3.4 Une ville perchée	128
2.4 Les contes et l'univers des nains de jardin.....	130
2.4.1 Les contes et les récits merveilleux	130
2.4.2 Les nains de jardin dans l'histoire	134
2.4.3 Procédé de fabrication des nains	136
2.4.4 Habillage et maquillage	137
2.4.5 Les nains dans l'installation.....	139

CONCLUSION.....	142
BIBLIOGRAPHIE.....	159

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	Cadavre exquis réalisé avec la participation de Man Ray, Joan Miro, Max Morise, Yves Tanguy, <i>Nude</i> , 1926-27, encre, crayon sur papier, 35,9 x 22,9 cm, tiré du site internet http://www.moma.org , le 10 février 2007.	17
Figure 1.2	Exemple de collage de Max Ernst, <i>Allons ! Dansons la Ténébreuse...</i> , planche de <i>Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel</i> , 1930, tiré de Taylor, B., 2004, <i>Collage, l'invention des avant-gardes</i> , Paris : Éditions Hazan, p. 66.	18
Figure 1.3	Le premier modèle que j'ai élaboré datant de mars 2001.	31
Figure 1.4	Le deuxième modèle que j'ai élaboré, en tenant compte de la circulation entre chaque élément, datant aussi de 2001.	33
Figure 1.5	Louise Viger, <i>Hommes, Usages, Ornaments</i> , 1988 (détail), plâtre, pâte à modeler durcie par cuisson, caoutchouc synthétique, bandes élastiques, accessoires / assortiment de parures, 36 x 40 cm, photo : Huguette Martel, tiré de Fisette, S., 2004, <i>La sculpture et le vent : femmes sculpteurs au Québec</i> , Montréal : Éditions CDD3D, p.103.	41
Figure 1.6	Louise, Viger, <i>série L'éclipse, les délicieux</i> , 1991, pâte à sucre (à base d'acrylique), pâte de bois, structure de fils de fer, bois laminé sur châssis, lampe halogène, photo : Louis Lussier (Galerie Chantal Boulanger, Montréal), tiré de Viger, L., «Le troc des places». <i>Espace</i> , no 69, p.7.	43
Figure 1.7	Denis Rousseau, <i>Synapses et autres phénomènes</i> , 2002 (détail), photographie à jet d'encre, bois, fibre de verre, résine de coulage, peinture alcide, env. 3 x 5 x 6 m, photo : Normand Rajotte, tiré de Daigneault, G., « Trois sculpteurs atypiques ». <i>Espace</i> , no 63, p 34.	45
Figure 1.8	Stephen Schofield, vue partielle de l'exposition <i>Pape des sots</i> , présentée en France au Credac d'Yvry en 1996, tiré de Schofield, S., 1997, <i>Si je peux dire ainsi...</i> , France : Éditions de l'Aquarium Agnostique, p.10.	47
Figure 1.9	Stephen Schofield, <i>Membered Lessons</i> , 1990, gant de caoutchouc, cuivre et plâtre, 42,5 x 17,5 cm, tiré de Schofield, S., 1997, <i>Si je peux dire ainsi...</i> , France : Éditions de l'Aquarium Agnostique, p. 47.	49

- Figure 1.10 Stephen Schofield, *For Gwendolyn Brooks*, 1994, plastique, fermetures à glissière et ciment fondu, 65x45x65 cm, tiré de Tisseron, S., 1994, *Stephen Schofield*, Lethbridge: Éditions Southern Alberta Art Gallery, p.22. 50
- Figure 1.11 Claudie Gagnon, *Petits miracles misérables et merveilleux*, 2000, détail d'un des douze tableaux vivants présentés dans le cadre de la MANIF d'art de Québec en 2000, celui-ci représentant l'automne, mettant en scène trois personnages et marquant la troisième partie du spectacle, photo : Yvan Binet, courtoisie de l'artiste. 52
- Figure 1.12 Shary Boyle, *Lace Figures*, 2005, détail d'une série de porcelaines, porcelaine et peinture à porcelaine, 20 cm de hauteur, collection de la Galerie nationale du Canada, tiré du site internet <http://www.sharyboyle.com/sculpture05.htm> le 10 janvier 2007. 56
- Figure 1.13 Adriana Varejao, *Carreaux aux motifs de tapis et chair vivante*, 1999, huile, mousse, aluminium et bois sur toile, 150 x 190,5 x 25 cm, tiré d'un collectif d'auteurs, 2003, *Vitamine P*, Paris : Phaidon, p. 337. 58
- Figure 1.14 Michael Combs, vue partielle de l'installation *in situ The Trophy Room*, présentée au musée d'art Parrish de Southampton (N.Y.) en 2005, tiré de Wallach, A., « Real men don't carve handkerchiefs ». *Sculpture*, vol. 25, no 1 (janvier/février 2006), p. 48. 59
- Figure 1.15 Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002 (détail), photo de Chris Winget © 2002, courtoisie de la Galerie Gladstone, tiré du site internet http://www.bymed.org/matthew_barney/cremaster.html le 10 février 2007. 63
- Figure 1.16 Détail d'un des éléments de l'installation *Modeste et Mignon*, 1989, présentée à la Galerie Simon Blais de Montréal en 1992. 65
- Figure 1.17 Détail de l'installation *Petites intimités nocturnes*, 1991, présentée au Musée d'Art Temporaire de Neijmegen en Hollande en 1991. 67
- Figure 1.18 L'installation *La femme du boulanger*, 1993, composée de trois éléments, présentée dans le cadre de l'événement *Les secrets d'Olympia* à galerie La Centrale de Montréal en 1993. 69
- Figure 1.19 *Le baiser volé*, 1994, bois et métal peint, 113 x 112 x 106 cm. 72
- Figure 1.20 Vue partielle de l'installation *Les glaces*, 1997, présentée à la galerie L'Oeil de poisson de Québec en 1997. 74
- Figure 1.21 Détail de *La chute*, l'un des éléments de l'installation *Les glaces*, 1997, présentée à la galerie L'Oeil de Poisson de Québec en 1997. 75
- Figure 2.1 Détail du traitement de surface du socle de l'*îlot de l'été*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm. 81

Figure 2.2	Détail de l' <i>îlot de l'été</i> , 2005, montrant l'interpénétration des motifs de surface des lapins et de ceux du socle, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> , présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.	82
Figure 2.3	Détail de l' <i>îlot de l'été</i> , 2005, comprenant un ajout en dessin de couleur noire pour illustrer le mouvement circulaire présent dans la mise en espace, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> , présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.	83
Figure 2.4	Détail de l' <i>îlot de l'été</i> , 2005, illustrant la dynamique de l'ensemble par les dessins des vecteurs identifiant la symétrie de la forme générale de la pièce, Vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> , présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.	84
Figure 2.5	Détail de l' <i>îlot de l'été</i> , 2005, illustrant le rythme de l'ensemble de la pièce par le dessin des vecteurs parallèles, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> , présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.	85
Figure 2.6	Détail de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> , 2005, présentée à la galerie Circa de Montréal la même année, vue partielle de deux nains, quatre crânes et trois boîtes ovales. Papier, carton, bois, céramique, plâtre.	87
Figure 2.7	Graphique de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, montrant la répartition des espaces des regards, représentés par des couleurs différentes qui se mélangent en se croisant.	90
Figure 2.8	Les deux personnes-boîtes et un nain, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> , présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, 165 x 92 cm pour la femme et 183 x 92 cm pour l'homme.	95
Figure 2.9	Les roses, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, polystyrène, 360 x 630 cm.	97
Figure 2.10	Les roses et la Vierge, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, polystyrène, 360 x 630 cm.	99
Figure 2.11	La Vierge-Blanche-Neige, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, plâtre, 60 x 60 x 180 cm.	101
Figure 2.12	L' <i>îlot de l'été</i> , 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.	103

Figure 2.13	L'îlot d'automne, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.	108
Figure 2.14	Détail de l'îlot d'automne, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.	109
Figure 2.15	L'îlot de l'hiver, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.	112
Figure 2.16	Détail de l'îlot de l'hiver, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.	114
Figure 2.17	Le miroir merveilleux, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, aluminium, bois, 120 x 240 x 30 cm.	118
Figure 2.18	L'univers chiffonné, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, fibre de verre, bois, 120 x 280 x 60 cm.	122
Figure 2.19	Vincent Van Gogh, <i>La nuit étoilée - Saint-Rémy</i> , juin 1889, huile sur toile, tiré de Fivaz, R., 1989, <i>L'ordre et la volupté</i> , Lausanne : Presses polytechniques normandes, p. 79.	124
Figure 2.20	Détail de l'univers chiffonné, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, fibre de verre, bois, 120 x 280 x 60 cm.	125
Figure 2.21	Paul Klee, <i>Torrent</i> , 1934. Aquarelle et plume sur papier, 29,5 x 49 cm, tiré de Di San Lazzaro, G., 1957, <i>Klee, la vie et l'œuvre</i> , Paris : Éditions Hazan, p. 198.	126
Figure 2.22	Léonard De Vinci, <i>Percussion de l'eau contre l'eau</i> , 1507-1509, plume et encre, 29 x 20,2 cm, tiré de Koering, J., 2003, <i>Léonard De Vinci</i> , Paris : Éditions Hazan, p. 26.	127
Figure 2.23	La ville-maquette, 2005, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, 60 x 60 x 120 cm.	129
Figure 2.24	Détail de quatre nains et de quatre crânes déposés dans leurs brouettes, vue partielle de l'installation <i>Manœuvres exquises</i> présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, plâtre, polystyrène.	132
Figure C.1	Extrait d'un journal de bord pour lequel j'ai utilisé la technique de l'enfumage, additionné de collage et de dessin au crayon, 13 x 21 cm.	145

Figure C.2	Extrait d'un journal de bord montrant un travail fait à l'encre de Chine, 26 x 21 cm. Sur l'image de droite, j'ai rehaussé au crayon noir les formes suggérant un nu féminin.	146
Figure C.3	Extrait d'un journal de bord où j'ai fait éclater sur du papier une bulle de savon additionnée d'encre de Chine afin de capter le mouvement que l'on peut observer à la surface des bulles de savon, 13 x 21 cm.	147
Figure C.4	Extrait d'un journal de bord montrant un collage fait à partir d'images trouvées dans des magazines, dont l'image de fond date approximativement de 1950, 21 x 28 cm.	148
Figure C.5	Extrait d'un journal de bord montrant deux découpages ayant servi d'explorations pour réaliser mes personnages-boîtes (voir fig. 2.8), 26 x 21 cm.	149
Figure C.6	Extrait d'un journal de bord fait à partir d'encre de Chine et d'un collage qui constitue une exploration de l'utilisation de la figure du lapin dans le cadre de mon exposition de thèse, 18,5 x 25 cm.	150
Figure C.7	Extrait d'un journal de bord montrant un dessin au crayon feutre et m'ayant servi à favoriser ma compréhension des diverses formes et des nombreux mouvements présents dans ma pièce intitulée <i>l'univers chiffonné</i> (voir fig. 2.18) lors de l'écriture de ma thèse, 18,5 x 25 cm.	151
Figure C.8	Extrait d'un journal de bord, schéma représentant le « flou intercalaire et clairvoyant », les points rouges correspondant aux sept étapes de mon processus de création telles que définies dans la figure 1.3.	155

RÉSUMÉ

Manœuvres exquises : les modes opératoires baroques en arts visuels est une thèse-création portant sur une expérience de création en arts visuels et cherchant à mieux saisir les modes opératoires instaurés par l'esprit baroque.

- Dans le cadre de ce projet, j'ai présenté une œuvre de type installation à la galerie Circa, à Montréal, du 19 novembre au 17 décembre 2005, sous le titre *Manœuvres exquises*.

Mon hypothèse est que la pensée baroque, mise en pratique, est tributaire d'une volonté consciente de réorganisation hétérogène d'un univers, lui-même chaotique, c'est-à-dire en perpétuel changement. Sous la conduite d'une approche systémique, j'ai élaboré des schémas de processus de création, guidée par ma propre expérience d'un cycle complet de création se terminant par la présentation publique de mon exposition.

Cette thèse comporte deux chapitres précédés d'une *introduction* qui met en relief les principaux aspects théoriques de la complexité de l'esprit baroque.

Le premier chapitre profile les paramètres conceptuels et théoriques actifs dans ma pratique, tels la pensée complexe, la pensée surréaliste et les stratégies baroques qui favorisent l'ornementation comme dispositif de séduction.

Ce chapitre situe aussi mon travail de création dans le cadre des pratiques baroques actuelles d'artistes québécois et internationaux. Mes premiers modèles de création reliés aux *Manœuvres exquises* y sont également présentés sous la forme de dessins.

Le deuxième chapitre consiste en une analyse thématique de mon installation présentée à la galerie Circa et se présente sous la forme d'un parcours des lieux dans une dynamique rétrospective des problématiques reliées à la mise en espace, la narration et la présence du spectateur dans l'installation.

En conclusion, l'accent est mis sur l'imprévisible, les impondérables, ce qui échappe au créateur lors de la conception de l'œuvre et de sa mise en exposition.

Mots clés : arts visuels, esprit baroque, pensée complexe, processus de création, installation, narration, mise en espace, modèle de création.

INTRODUCTION

Nous demandons légitimement à la pensée qu'elle dissipe les brouillards et les obscurités, qu'elle mette de l'ordre et de la clarté dans le réel, qu'elle révèle les lois qui le gouvernent. Le mot de complexité, lui ne peut qu'exprimer notre embarras, notre confusion, notre incapacité de définir de façon simple, de nommer de façon claire, de mettre de l'ordre dans nos idées.¹

Du sensible au rationnel, de l'intuition à l'organisation de la pensée, il y a tout un parcours que j'ai dû faire pour mettre au jour les concepts qui ont fait l'objet de cette recherche doctorale. Je tiens à préciser dès l'abord que mon projet n'était pas et n'est toujours pas d'opposer le sensible au rationnel, ni l'intuition à l'organisation de la pensée, mais je me suis efforcée de les assembler afin de favoriser l'émergence d'une proposition qui convienne à ma réalité de créatrice en arts visuels. J'ai débuté ce projet en espérant m'approcher d'une compréhension explicite de la création dans une perspective baroque afin de rendre compte de la complexité de ses multiples aspects.

Cette thèse-crédation s'articule autour des modes opératoires liés à l'esprit baroque et mon hypothèse de départ est que la pensée baroque mise en pratique est tributaire d'une volonté consciente de réorganisation hétérogène d'un univers lui-même chaotique, c'est-à-dire en perpétuel changement.

Ma pratique s'élabore à partir d'un inventaire de concepts, de sujets, de références, de matériaux et de techniques diverses. Pour la réalisation pratique de mes projets, en plus des techniques traditionnelles de l'art, j'emprunte aux disciplines de l'artisanat, de l'art populaire, des ouvrages d'enjolivement des femmes, de la décoration intérieure, voire du maquillage. Par exemple, dans une même oeuvre, on peut trouver du métal ouvré, du collage, du moulage, de la couture et de la taille directe sur bois. De plus, il y a dans mon travail des ouvertures multiples de sens et d'interprétation qui instaurent des points de vue

¹ Morin, E., 1974, *Introduction à la pensée complexe*, Paris : ESF, p. 9.

pluriels. D'ailleurs, un contenu que je qualifierais de « pluriel quantitatif » et un autre, un « pluriel qualitatif », s'y assemblent pour participer à cette affirmation de l'hétérogène de ma pratique. Conséquemment, l'un des fondements de ma pratique est l'hétérogénéité.

Le concept d'hétérogénéité favorise une co-présentation d'éléments singuliers dans un même objet. Opposée au concept de spécificité, l'hétérogénéité permet la rencontre de différents codes dans une même structure. Elle propose un tressage incessant de combinaisons qui souligne des notions de réciprocité tout autant que des contrastes, des différences et des compatibilités. Par exemple, dans le domaine des arts, nous pourrions observer une mise en relation des codes de la peinture avec ceux de la sculpture ou des codes de l'art « noble » avec ceux de l'art populaire, provoquant des glissements d'une forme à l'autre. La transgression des codes et leur métissage à l'intérieur d'une même structure artistique ne conduisent pas au nivellement hiérarchique des genres, mais bien à un passage intermédiaire, à un entrelacement de leurs registres, ce qui occasionne une lecture polysémique. Cela dit, l'hétérogénéité ne vise pas à « indifférencier » une forme d'une autre, mais bien à les confronter pour proposer une expérience esthétique différente. Guy Scarpetta nous propose un parcours ouvert sur la complexité et affirme qu'il est souhaitable, à l'heure actuelle, de ne pas restreindre son champ d'intervention en art, à un seul cadre analytique. Il propose même d'étendre l'analyse d'une oeuvre à d'autres disciplines, de l'enrichir de nouveaux outils méthodologiques et ainsi de favoriser des rencontres entre les divers domaines de la création, rencontres « susceptible[s] d'interroger la façon dont les différents arts réagissent les uns sur les autres, se provoquent, se défient, s'éclairent réciproquement.²»

Dans cette perspective du non-spécifique, de la complexité, du métissage, de l'hétérogène, il est maintenant possible d'explorer à nouveau des avenues telles que la pensée baroque. Je vous propose ici ma conception de celle-ci, appuyée par quelques auteurs qui ont aussi cherché à la définir.

² Scarpetta, G., 1988, *L'Artifice*. Paris : Grasset, p. 12.

À mon avis, depuis son établissement au XVI^e siècle, la pensée baroque n'a cessé d'exister et (propos de D'ors sur la pensée baroque entre autres³) il fut même possible d'identifier d'autres manifestations de la pensée baroque dans l'histoire qui précède la Renaissance. Tapié en identifie quelques-unes et parle « d'un baroque, non plus du baroque, un baroque comme fut l'art de la Grèce helléniste après le V^e siècle, comme cet art surchargé, avec ses façades ornées d'une extravagante profusion, qui suivit le Roman calme et équilibré, comme les audaces tourmentées du flamboyant après la sérénité du Gothique lors de sa plénitude. » Selon lui, tous les styles traversent donc une phase classique, où l'équilibre, l'ordre et la convention sont suivis d'une phase où l'imaginaire se déploie dans une extravagance fantaisiste, réhabilitant la liberté dans la création⁴.

Tout se passe comme si des règles, acceptées et consenties dans la recherche d'une discipline, après avoir prouvé leur fécondité en permettant de réaliser d'incontestables chefs-d'œuvre, devenaient assez rapidement insupportables et contraignantes. Les artistes, en s'obstinant à les appliquer, sombreraient dans la convention et l'académisme. Ils ne seraient plus que des épigones. Au contraire, s'ils retrouvent leur liberté d'expression, c'est par une sorte de reconquête personnelle, en réagissant contre l'ordre, la règle et la mesure, dans une phase de maniérisme, par un raffinement sur des détails, ou bien dans une autre exagération, en donnant cours à toutes les hardiesses de la fantaisie et en restituant au mouvement sa liberté.⁵

Il n'est donc pas surprenant que certains artistes contemporains aient développé un art de résistance face au dogme moderniste proposé par Greenberg, un art qui a été lui aussi qualifié de baroque pour certaines de ses manifestations⁶.

Toutefois, le mot « baroque » n'a pas traversé les époques sans subir de nombreux glissements de sens. Rares sont les épithètes ayant connu autant de

³ D'ors, E., 1935, *Du baroque*, Paris : Gallimard.

⁴ Tapié, V. L., 1957, *Baroque et classicisme*, Paris : Librairie Plon, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Greenberg, C., 1988, *Art et culture, essais critiques*, Paris : Éditions Macula.

distorsions sémantiques. Le linguiste Claude Mignot présente le mot « baroque » comme un monstre et une curiosité linguistique, un petit catalogue de confusions et d'ambiguïtés. Il le cite comme un modèle exemplaire de « signifiant flottant », utilisé comme expression fourre-tout sans susciter de réelles inquiétudes sémantiques⁷.

Pratiquement tous les essais sur le baroque débutent par un bref retour à l'origine du mot. Je réitère ici encore cette coutume. *Barroco*, du portugais et *barrueco* de l'espagnol signifient étymologiquement irrégulier, anormal. En joaillerie, le terme « baroque » désigne d'abord une perle irrégulière. Par la suite, cette connotation d'origine, la perle ou la pierre naturelle, se modifie pour qualifier un travail élaboré, minutieux comme des objets ciselés. C'est à la fin du XVI^e siècle qu'il prend un sens péjoratif. Son usage au XVIII^e siècle devient clairement esthétique et l'on qualifie de baroque ce qui est irrégulier, mal fait, voire saugrenu. À partir de 1690, dans la langue française, le mot qualifie aussi une perle irrégulière. Son acceptation dans le dictionnaire de l'Académie date de 1718 et propose, en plus, le développement du sens figuré : bizarre, insolite, irrégulier et inégal. Ce n'est qu'en 1855 que Jacob Burckhardt⁸, historien allemand, fait passer le mot du côté de l'histoire de l'art en nommant ainsi, toujours péjorativement, ce désordre où dégénèrent les formes dans l'art de la fin de la Renaissance. Mais de ce sens péjoratif, le mot baroque finira par désigner un style dans l'histoire de l'art.

En 1888, Wölfflin⁹ publie *Renaissance et baroque* et réhabilite la perception du baroque tel que négativement présenté par Burckhardt¹⁰. Il lui revient d'avoir le mieux contribué à préciser ce qu'il fallait entendre par baroque. En l'analysant dans un second ouvrage¹¹, il oppose le baroque à la Renaissance classique, non plus comme sa dérivation ou sa corruption, mais à la manière d'un style ; chacun possède donc son originalité. Cette réflexion finit par établir un concept de baroque hors de l'histoire, comme un principe général dont l'alternance avec la

⁷ Mignot, C., « Un monstre linguistique ». *Magazine littéraire*, no 300 (juin 1992), p. 42.

⁸ Cité dans Tapié V. L., *op. cit.*, p. 15.

⁹ Wölfflin, H., 1989, *Renaissance et baroque*, Paris : Livre de poche.

¹⁰ Tapié, V. L., *op.cit.*, p. 14.

¹¹ Wölfflin, H., 1966, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard.

forme classique régirait l'évolution des formes artistiques. Cette analyse de Wölfflin met donc en opposition deux principes à tendance antithétique qui se développent en cinq couples formels dont celui des principes de linéaire et de pictural, qui se subdivise ensuite dans les quatre couples suivants : surface et profondeur, forme fermée et forme ouverte, formes qui pèsent et formes qui s'envolent, unité et multiplicité.

Ces principes sont à l'origine de la réflexion sur la pensée baroque et ont été repris et développés dans plusieurs essais qui ont suivi cette analyse. Par exemple, par Eugénio D'Ors¹², qui propose que le baroque a une valeur générale et mérite d'être reconnu comme une constante, impossible à détruire. D'Ors présente le baroque comme une pensée dont les apparences se renouvellent à travers l'histoire et il affirme qu'il convient de le voir comme une espèce de pulsion créatrice qui revient de manière cyclique. Ce baroque, loin de signifier une quelconque décadence, a représenté parfois le point culminant, le moment de suprême richesse d'une civilisation particulière. D'Ors confirme la présence du sentiment dionysiaque qui est à la racine de la mentalité baroque. Tout comme pour Wölfflin, le baroque désigne, chez D'Ors, l'esthétique de l'apparence pure qui ouvre sur la variété multiple et infinie des apparences.

La « pensée » baroque favorise une façon d'être face à des rencontres imprévisibles, tout au long d'un processus de création. J'ai alors réalisé un modèle de processus de création ouvert et dynamique faisant appel à des stratégies qui consistent à faire concourir des moyens hétérogènes et des actions dissemblables afin d'atteindre des objectifs « inespérés ». Conséquemment, l'approche systémique m'a semblé la méthodologie la plus logique pour la réalisation de mon projet pratique et théorique. Edgar Morin (1974/1980)¹³ est l'assise majeure sur laquelle j'ai fondé ma réflexion. À prime abord, dans *Introduction à la pensée complexe*, Morin, sociologue de formation, s'adresse aux chercheurs du domaine des sciences, mais il propose une méthode qui incite ceux-ci à élaborer une stratégie qui transcende les disciplines et les spécialités. Pour moi, la pensée complexe prônée par Morin est

¹² D'ors, E., *op. cit.*

¹³ Morin, E., *op. cit.*

profondément baroque. Dans cette optique, en ce qui concerne ma construction d'un modèle de création en arts visuels, je fais le pont entre la pensée complexe, telle que définie par Morin, et mon processus de création. Je me réfère également à des spécialistes du baroque issus de différentes disciplines, tels que Wölfflin¹⁴ (1915/1966), D'ors¹⁵ (1935), Scarpetta¹⁶ (1985) et Maffesoli¹⁷ (2001), sociologue, afin de cerner une définition de la pensée baroque.

Toujours dans la perspective de la complexité, j'ai abordé sommairement la dimension décorative et certaines stratégies qui en découlent comme l'ornementation. À cet effet, je me suis référée à Durant¹⁸ (1986), Loos¹⁹, (1908/2003), De Noblet²⁰ (1988), Soullillou²¹ (1990) et Gombrich²², (1979). En corollaire, je m'appuierai sur une réflexion portant sur la séduction, telle que définie par Baudrillard²³ (1979), où il expose les fondements du jeu de la séduction dans une perspective sociologique, cherchant ainsi à réhabiliter une stratégie d'échange profondément ludique.

¹⁴ Wölfflin, H., 1966, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard.

¹⁵ D'ors, E., *op. cit.*

¹⁶ Scarpetta, G., 1985, *L'impureté*, Paris : Grasset.

¹⁷ Maffesoli, M., 2001, «Notes sur le syncrétisme, le baroque et la postmodernité ». Moser, W. et N. Goyer (dir. publ.), *Résurgences baroques, les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles : La Lettre volée, p. 55-79.

¹⁸ Durant, S., 1986, *Ornement*, Paris : Éditions Arthaud.

¹⁹ Loos, A., 2003, *Ornement et crime*, Paris : Éditions Payot & Rivages.

²⁰ De Noblet, J., 1988, *Design, le geste et le compas*, Paris : France-Loisir.

²¹ Soullillou, J., 1990, *Le décoratif*, Paris : Éditions Klincksieck.

²² Gombrich, E.H., 1979, *The Sense of Order : a Study in Psychology of Decorative Art*, Londres : Phaidon.

²³ Baudrillard, J., 1979, *De la séduction*, Paris : Éditions Galilée.

CHAPITRE I

MANŒUVRES EXQUISES

1.1 La rencontre

L'expression assemblage de « manœuvres » et d'«exquises », annoncée dans le titre de cette étude, ouvre sur une dimension poétique essentielle dans tout acte de création, car elle est à la source même de l'attribution d'un sens nouveau à tout objet. Autrement dit, elle fait émerger ce que le monde objectif et social a tendance à brimer, tout le moins à limiter. Je tenais à ce que le titre complet de ma thèse, *Manœuvres exquisés : modes opératoires baroques en arts visuels*, annonce clairement mon sujet et fasse état de la liberté essentielle à la création. Ce titre devait être à la fois allusif et informatif et laisser entendre une infinité de parcours possibles face aux méandres de la création ; il devait évoquer l'indicible, l'irrésolu et l'étrangeté qui se dégagent de mes œuvres.

L'idée de manœuvre exquise me transporte d'abord dans le monde de la sensualité où je m'adresse au corps par l'évocation du faire et du plaisir des sens. Elle me pousse à poser des gestes, à penser, à agir avec et sur le corps, à manœuvrer dans le but d'atteindre l'autre en touchant sa sensibilité. Pour bien faire comprendre les paramètres de cette rencontre, je propose au lecteur de cet essai quelques manœuvres exprimées par des verbes témoignant des actions que je pose chaque jour dans mon atelier pour bricoler mes pensées : assembler, lécher, poser, aiguïser, décorer, découper, coller, dessiner. Dans un deuxième temps, je suggère des substantifs directement reliés au monde du sensible : songe, baiser, attente, désir, douleur, extase, tendresse, frisson. Alors

que je procède à l'assemblage de ces deux mondes, je me projette dans l'imaginaire poétique surréaliste des manœuvres exquises.

Assembler des songes

Lécher des baisers

Poser des attentes

Aiguiser des désirs

Décorer des douleurs

Découper des extases

Coller des tendresses

Dessiner des frissons

Cet exercice que je fais en jouant à bricoler des assemblages de mots est le fruit du hasard et j'ignore où il me conduira. Or, je sais que ces associations font inévitablement émerger des images porteuses de magnifiques tensions qui correspondent à l'esprit dans lequel je travaille et ces mêmes tensions agissent tout au long de mon processus de mise en oeuvre. Claude Lévi-Strauss avait raison de comparer la démarche scientifique à la démarche du bricoleur dans la recherche de connaissances, bien que le bricolage puisse sembler une activité primitive. Ainsi, selon lui, « Il ne s'agit pas de deux stades, ou de deux phases de l'évolution du savoir, car les deux démarches sont également valides.²⁴ » Il ajoutait, à propos du bricoleur :

Regardons-le à l'œuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose.²⁵

C'est aussi à partir d'une promenade, d'une prise en considération de son atelier que le créateur se rend disponible et sensible à l'interpellation de certains objets de la collection qu'il a constituée hasardeusement au fil des ans, réunissant ou accumulant dans son atelier toute une panoplie d'objets ou d'images particulièrement intrigants à ses yeux, qui équivaldraient à ce que

²⁴ Lévi-Strauss, C., 1962, *La pensée sauvage*, Paris : Librairie Plon, p. 36.

²⁵ *Ibid.*

Lévi-Strauss qualifiait de « trésor », que le bricoleur voit comme un ensemble d'objets hétéroclites qui « pourraient signifier » selon leur « disposition interne ». ²⁶»

À partir de ses prédilections, de ses élections d'objets particuliers, le créateur disposera alors des ensembles, il formera des collages ou des assemblages avec ces objets qui seront modifiés ou conservés comme tels, parfois légèrement modifiés, pour être intégrés aux œuvres. À travers les interventions de l'artiste, s'établiront de nouvelles relations entre ces objets, élargissant pour lui les possibilités d'interpréter l'outillage ou le matériel disponibles initialement dans son atelier. Tout le potentiel du projet de création commence ainsi à prendre forme grâce aux assemblages du créateur qui se laisse surprendre lui-même par des modes opératoires complexes et intuitifs. Comme l'écrit Lévi-Strauss : « Une fois réalisé, celui-ci [le projet] sera donc inévitablement décalé par rapport à l'intention initiale, effet que les surréalistes ont nommé « hasard objectif ». ²⁷»

Avant même de me familiariser avec cette théorie anthropologique du hasard objectif, d'ailleurs mise en pratique par les surréalistes que je connaissais, je tendais déjà à mettre de l'avant dans mon travail une réceptivité essentielle à tout exercice de création qui, je le réalise maintenant, correspondait à la définition du bricoleur formulée par Lévi-Strauss.

La rencontre fortuite de mots ou d'objets ne les transforme pas pour autant, mais elle éveille notre conscience, bouscule nos schèmes de pensée et affranchit notre imaginaire en lui inspirant d'autres possibles, ceux des hasards objectifs, c'est-à-dire des coïncidences provoquées par la rencontre inattendue, vive et fertile de faits ou d'objets. Conséquent de l'esprit surréaliste, le travail préparatoire à la mise en forme définitive de mes œuvres me libère des entraves du rationalisme ; il rétablit les ressources du non-raisonnable. L'un de mes objectifs de création est de provoquer une relation discursive entre des mondes en apparence éloignés les uns des autres et de laisser se côtoyer le faire et le

²⁶ Lévi-Strauss, C., *op.cit.*, p. 32-35.

²⁷ *Ibid.*

sensible « expérientiel », l'universel et le singulier, le tangible et l'intangible. Le procédé et le processus deviennent dès lors, pour moi, une autre façon d'investir la représentation, sans toutefois contrôler totalement le sens de mes découvertes. Ferdinand Alquié a questionné la signification de ces rencontres fortuites en ces termes :

La rencontre, tout comme l'amour, si elle est révélation, est attente encore, puisque nous ignorons ce qu'en vérité, elle signifie. Est-ce la réalité même du monde ? Est-ce le mirage de notre désir ? L'attente se maintient toujours dans l'expérience surréaliste, elle demeure au sein du ravissement de la découverte, elle saurait tout à fait être comblée, puisqu'elle ne peut laisser place à ce qui, véritablement, serait un savoir.²⁸

L'attente dont nous parle Alquié, si elle est comblée par une révélation objective, est aussi susceptible de détruire le magnifique désir provoqué par la certitude que la révélation cache toujours quelque chose. Cet esprit paranoïaque que nous mettons en œuvre dans l'appréhension de notre monde est certes inquiétant, mais néanmoins fertile dans la mesure où il s'ancre directement dans notre imaginaire.

1.2 La manœuvre

Le sens du mot « manœuvre » est vaste, mais, dans le contexte actuel, je me dois de le situer afin de bien établir l'incidence de ce choix comme composante du titre de mon projet.

À l'heure actuelle, dans le monde de l'art, le mot « manœuvre » est surtout utilisé en performance. Je considère ici la performance dans son sens large, c'est-à-dire comme mode d'expression qui englobe art action, performance et manœuvre. Alain-Martin Richard, cofondateur du centre d'artistes *Le Lieu*, s'est approprié le terme « manœuvre » et en propose une définition spécifique qui

²⁸ Alquié, F., 1977, *Philosophie du surréalisme*, Paris : Flammarion, p. 114.

émerge d'une réflexion fondée sur la nécessité d'établir des distinctions entre divers types d'œuvres performatives. Richard établit clairement la différence, voire l'abandon de toute pratique traditionnelle de l'art :

Le rôle qu'il choisit (le manoeuvrier) n'étant plus d'exercer une spécialité artisanale quelconque, mais bien de mettre en place une machinerie conceptuelle qui « opère » à travers une prise en charge communautaire d'une situation donnée.²⁹

De plus, la manoeuvre, telle que l'entend Richard, se distancie des lieux traditionnels de diffusion pour s'infiltrer dans toutes les sphères de notre quotidien. Il y a bien un écart considérable entre la définition de manoeuvre comme pratique performative et celle que je propose. Mais, force est de constater que ces définitions ont en commun cette possibilité que nous avons d'exercer des actions dans une situation donnée pour arriver à des résultats inattendus. Que ce soit d'infiltrer poétiquement la communauté par des actions ou de s'investir dans un processus de création plus traditionnel, il demeure un point commun : le souffle de la vitalité.

Dans l'histoire, « manoeuvre » réfère surtout aux stratégies militaires, mais il définit aussi le travail fait main. Je l'emploie dans mon titre pour nommer le travail fait à la main associé aux stratégies de mise en œuvre. Toutefois, il y a dans mon processus un autre ancrage fort, celui de ma démarche même de réflexion sur ma pratique. La méthodologie est aussi une stratégie utilisée pour arriver à un but, soit à l'élaboration d'une réflexion qui accompagne une production en arts visuels. Puisant ses racines dans le mot latin *manus* qui signifie main et *opera* qui signifie œuvre, dans son sens large, manoeuvre définit l'ensemble des moyens ou des stratégies utilisés pour arriver à un but. Plus spécifiquement, les manoeuvres qui font l'objet de ma réflexion sont reliées aux modes opératoires et à l'esprit baroque. Elles réfèrent donc à deux composantes : « main » comme référant au travail artisanal opposé au procédé industriel de production en série et « œuvre » comme aboutissement d'une activité de production couplée d'une

²⁹ Richard, A. M., « La manoeuvre ». *ESSE*, no 48 (printemps/été 2003), p. 28.

activité de l'esprit. Elles désignent à la fois les procédés et le processus de création comme des activités coordonnées.

Le sens de la manœuvre fait donc appel ici à l'intelligence stratégique qui consiste à faire concourir dissemblablement des moyens hétérogènes et des actions pour atteindre des objectifs généraux. Cette pensée n'est pas logique au sens rationnel du terme ; elle allie dans un même raisonnement des variables diverses, dont certaines parmi les plus importantes ne sont pas qualifiables puisqu'elles combinent à la fois certitude et aléas.

Il me semble important de préciser ici que la manœuvre précède l'œuvre. Il est donc impérieux de bien comprendre que mon intérêt en regard du processus de création est de suivre son déroulement du début jusqu'à la fin. La documentation débute avec la mise en oeuvre du travail. À l'inverse, la reconstruction d'un processus de création à partir d'une œuvre terminée devient, pour moi, une illusion rétrospective et son organisation expliquerait, *a posteriori*, les événements sous un angle où la résolution de problèmes est achevée. Suite à la réalisation de l'œuvre, les indices sont posés et doivent être appréhendés d'une tout autre façon, voire avec des outils différents. L'explication des manœuvres déjà réalisées constitue, pour moi, un leurre, dans le sens où j'ai le résultat d'une série de décisions, d'une multitude de manœuvres déjà en œuvre. Je suis déjà en mesure de trouver par déduction la stratégie optimale parce que je suis en présence de ce que je nommerais ici *l'information parfaite*, terme que j'emprunte à la théorie des jeux.³⁰

Nous avons l'œuvre achevée et l'artiste qui en est l'auteur. J'ai l'information parfaite et je suis en mesure de la rendre intelligible, de l'expliquer d'une façon logique, linéaire et rationnelle. Dans cette réflexion, j'entends affronter l'incertitude, tout comme je le fais dans mon processus de création. Cette capacité à soutenir cette tension fertile face à l'inconnu, au désordre, au

³⁰ Guillen, M., 1995, *Invitation aux mathématiques*, Paris : Éditions du Seuil, p. 159-164. En théorie des jeux, *l'information parfaite* signifie qu'il n'y a aucun secret entre les joueurs, qu'ils sont également éclairés à tout moment et sur tous les aspects du déroulement du jeu. Ils connaîtront aussi le résultat du jeu avant même d'avoir commencé à jouer. De plus, ils n'ont aucun autre choix que d'endosser la stratégie unique assignée et préétablie par le jeu lui-même, identifiée comme étant la *stratégie optimale*.

paradoxe positif, à l'indéfini, doit faire partie de cette réflexion au même titre que dans ma production.

1.3 La séduction

Les stratégies de mise en œuvre sont multiples, conscientes ou inconscientes. Par exemple, si je choisis la séduction comme stratégie agissante dans ma production, c'est qu'elle met en action le jeu, l'artifice, la théâtralité, le maquillage, le travestissement, l'ornementation, etc. La séduction est généralement perçue à la fois comme futile et dangereuse, mais cette stratégie, je l'emploie dans le but de favoriser un dialogue avec le spectateur, sans autre attente que le jeu de la rencontre. Jean Baudrillard³¹ propose une vision de la séduction concordant avec ma stratégie dans la mesure où il fait l'éloge de l'artifice et du jeu. Il nous propose d'entrer dans le jeu et de devenir actifs, engagés et, surtout, de demeurer critiques et lucides. C'est une proposition de résistance sereine qui consiste à entrer dans le jeu de la séduction sans se départir de sa lucidité. Ce n'est donc pas une proposition de révolution au sens fort de rupture, mais de résistance douce³².

Pour Baudrillard, la séduction est, tout d'abord, un jeu ambigu, mais qui possède ses propres règles, comme tous les jeux, pour laquelle une relation de duel et d'attraction oppose aux lois du système des règles à caractère ludique.

La séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel. La puissance immanente de la séduction est de tout ôter à sa vérité et de le faire rentrer dans le jeu pur des apparences, du superficiel.³³

³¹ Baudrillard, J., *op. cit.*

³² *Ibid.*, p. 234-246.

³³ *Ibid.*, p. 19.

Baudrillard propose d'abord de bien situer la séduction dans ses rapports avec les idées préconçues qui y sont véhiculées et qui sont inexactes. Entre autres, le sexe et la jouissance, dans sa définition de la séduction, sont repositionnés. La jouissance n'est plus le but visé par la séduction dans son rapport au sexe. Selon lui, ce n'est pas l'aboutissement de ce jeu de séduction qui est l'enjeu mais bien le simple fait de jouer à séduire. Du moment où nous arrivons à nos fins, la magie de la séduction disparaît. La séduction se situe généralement parmi les stratégies liées au mal, stratégies à connotation diabolique et détournement de la vérité. Elle est encore liée d'une façon négative aux notions de sexe, de sens et de pouvoir. L'enjeu de la séduction n'est pas, selon Baudrillard, la jouissance ou l'acte sexuel, comme on pourrait le croire, mais bien ce jeu dialogique entre des protagonistes dont on ne connaît pas à l'avance l'accomplissement. Baudrillard considère qu'à l'opposé, le porno est un surcroît de réalité, se disqualifiant de façon définitive dans le jeu de la séduction. L'objet porno est vu de trop près. Il évacue de la sorte tout artifice et nous projette dans un excédent de réalité.

Porno comme signe monstrueux du désir. Nous sommes dans une culture de la monstration, de la démonstration, de la monstruosité productive. La séduction est un processus hautement ritualisé. Partout où le sexe s'érige en fonction, en instance autonome, c'est qu'il a liquidé la séduction.³⁴

Les principes du jeu opposent la loi à la règle dans le sens suivant : les lois, dans nos sociétés, sont forcément stables et nous pouvons toujours les transgresser, en tant que citoyens, jusqu'à ce que nous parvenions à long terme à les modifier collectivement. Les règles sont issues d'une entente conventionnelle entre les joueurs et, pour être changées, elles requièrent l'accord des parties. Si un joueur ne suit pas la règle, le jeu s'arrête.

La séduction joue avec les apparences et jette le trouble dans la recherche de la vérité. C'est d'ailleurs dans cet esprit que Baudrillard pose un regard positif sur le maquillage qui est généralement perçu comme quelque chose d'opposé au naturel, de l'ordre de la mystification. Toujours selon Baudrillard, « l'artifice

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

n'aliène pas le sujet dans son être, il l'altère mystérieusement. Par quelle aberration peut-on confondre cette opération « excessive » (le maquillage) avec un vulgaire camouflage de la vérité? ³⁵» Servant à la séduction, le maquillage implique, comme elle, une notion de duel incertain, qui engage le corps dans une exploration des apparences, tout en lui laissant une part de distance critique et consciente. Toutefois, la séduction demeure ambiguë et discrète, profondément ancrée dans un monde exquis d'allusion et non d'affirmation où, tout comme dans le monde du baroque, les illusions profondes prédominent sur le rationnel, voire sur la réalité.

1.4 Le surréalisme

1.4.1 Le cadavre exquis

Le qualificatif « exquis » définit ce qui est remarquable en son genre, ce qui produit une impression agréable par sa délicatesse. Il réfère à quelque chose de précieux, donc à la notion de valeur. De plus, il fait référence au cadavre exquis, stratégie surréaliste de mise en oeuvre. Mes créations ne sont pas des cadavres exquis dans le sens strict du terme, mais une partie de mon travail préparatoire relève certainement de l'esprit de ce jeu.

Le cadavre exquis, dont le résultat consiste en une poésie ou une image construite collectivement, voit le jour en 1925 dans une atmosphère de plaisir et de jeu réunissant les esprits non-conformistes de Marcel Duhamel, de Jacques Prévert, d'Yves Tanguy et de leurs amies³⁶. Cette forme d'expression est elle-même inspirée d'un autre jeu, celui des « petits papiers pliés³⁷ », aussi appelé « Qui suis-je ? » qui consiste à écrire sur des bouts de papier des noms d'objets, d'animaux ou de personnes connues et à coller dans le dos de chaque

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶ Taylor, B., 2005, *Collage : L'invention des avant-gardes*, Paris : Éditions Hazan, p.69.

³⁷ Duplessis, Y., 1950, *Le surréalisme*, coll. Que sais-je ?, Paris : Presses universitaires de France, p. 40.

participant un des noms pigés au hasard, que le joueur devra deviner en posant des questions aux autres participants.

Le « cadavre exquis » (voir fig. 1.1) met en place une poétique du hasard où la recherche de nouvelles images se fait collectivement. Pratique spécifique au surréalisme, ce jeu se présente toujours comme un divertissement ainsi qu'une activité expérimentale réunissant quotidiennement plusieurs participants. Dans cet exercice, un joueur commence par composer et tracer la première partie d'un texte ou d'une image sur une feuille de papier ; cette partie est nommée « tête » ou « sujet ». Puis, ce premier joueur plie la feuille de manière à cacher le « sujet » et la donne au joueur suivant qui poursuit avec le « corps » ou le « verbe », plie à son tour le papier et le rend à un nouveau participant qui terminera le dessin ou la phrase par les « jambes » ou le « complément ». Quand tous les participants découvrent le résultat du jeu en dépliant la feuille, ils y trouvent nécessairement une image inattendue, souvent humoristique. C'est en misant sur la spontanéité des joueurs que l'on en arrive à des énoncés hybrides, à des articulations hétérogènes.

1.4.2 Le collage et le cadavre exquis



Figure 1.2 Exemple de collage de Max Ernst, *Allons ! Dansons la Ténébreuse...*, planche de *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930, tiré de Taylor, B., 2004, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Paris : Éditions Hazan, p. 66.

En premier lieu, il convient de distinguer le principe du cadavre exquis (collectif) de celui du collage (individuel), puisque que c'est ce dernier qui m'intéresse et qui a eu une certaine influence sur mon travail. La pratique surréaliste du collage consiste à provoquer des rencontres d'images aussi fortuites que possible, obtenues par l'assemblage de titres, d'images, d'objets ou de textures, découpés ou trouvés dans des journaux, des catalogues, ou même

dans la rue³⁸. Chaque élément d'un collage est ajouté aux autres, tout en laissant voir des fragments de chacune des interventions précédentes. De cet assemblage par superposition, se dégage une structure générale, contraire à la raison consciente et émerge un « ensemble », une combinaison motrice de tous les éléments du collage. Toujours fidèle à l'esprit de contradiction surréaliste, l'hétérogénéité initiale est maintenue sans possibilité de synthèse logique. L'ensemble fortuitement créé déclenche des dialogues constants et met en place une dynamique qui nourrit alors le jeu poétique qui se manifeste dans l'association entre les différentes composantes organisées autour d'une thématique, plus ou moins évidente.

Cette stratégie du collage fait partie de mon processus de création. Elle est, pour moi, un outil d'exploration, une méthode de recherche et, quelquefois, un mode de réalisation ; elle m'offre un moyen d'établir des rapprochements surprenants d'images. Cet art de laboratoire, qu'est le collage, explore donc le disparate, l'hétérogène comme condition de construction ; il stimule l'imaginaire par la proximité de systèmes délocalisés qui se déploient dans un même espace à fonctions multiples. C'est un art de conjonctions, de rencontres de circonstances, de correspondances et de croisements qui saisit, dans un même souffle, l'ensemble des paradoxes de notre existence.

Comme Jean Cocteau l'a écrit dans les premières strophes de son poème *Par lui-même*: « Accidents du mystère et fautes de calcul / Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue. / Toute ma poésie est là : Je décalque / L'invisible (invisible à vous).³⁹ »

De même, des représentations de mondes intérieurs, qui libèrent la création de ses références traditionnelles aux objets perçus, émergent de mes rencontres accidentelles, dans les collages que je réalise. Ces nouvelles et étonnantes représentations se révèlent souvent empreintes de merveilleux, d'étrangeté, d'humour et, quelquefois aussi, dans ma production, d'exquises malices.

³⁸ Duplessis, Y., *op. cit.*, p. 63-75.

³⁹ Lagarde, A. et L. Michard, 1965, *XX^e siècle*. Paris : Bordas, p. 362.

Ces images-surprises provoquent ainsi une révolution dans mes habitudes mentales en suscitant des interrogations étranges qui me maintiennent obligatoirement dans les champs de force de l'imaginaire, bouleversant ma sensibilité. Mes collages sont à la fois des lieux de dérive et de restructuration dont découlent des jeux de contradiction fertiles. Ma réflexion sur le collage me permet aussi de considérer l'objet dans un sens plus large, le terme « objet » pouvant signifier ou inclure les choses suivantes : réalité, pensée, terme, image, concept, idée, entité, monde et univers. Ce qui importe, en fait, ce sont les relations entre chacun de ces morphèmes, car elles encouragent la reconnaissance de toute une panoplie de « possibles » où les différences sont étonnamment jumelées sans projet *a priori* de dissection analytique quant à la cohabitation des fragments qui composent les œuvres.

Tous les procédés développés par les surréalistes et dont je m'inspire dans ma pratique m'engagent en tant que créateur à un renouvellement constant de la perception et sollicitent de ma part une grande disponibilité d'esprit. Je m'éloigne de la sorte des prétentions démesurées de la seule raison. À la suite des surréalistes, je ne crois pas que ma vision du monde puisse être comprise dans sa totalité ni même en partie, avec pour seuls outils, ceux de la logique et de la non-contradiction. J'opte plutôt pour un système de conception hétérogène, complexe et souvent contradictoire.

1.5 Ornementation

Le choix du mot « exquis » traduit aussi ma préoccupation pour l'ornementation, une stratégie du baroque dans la création en arts visuels, qui transforme l'essentiel en un théâtre de passion et d'invention. Historiquement, l'ornementation entretient un rapport symbolique avec, entre autres, les rituels sacrificiels, les offrandes divines, les marquages du corps et les ordres religieux. Aujourd'hui encore, l'ornementation demeure un intermédiaire qui organise symboliquement le décor monumental de l'ensemble des espaces publics de la vie, qui se donnent en représentation, et oriente certains de nos rapports

sociaux. Toute notre vie se joue dans un contexte spatial concret. L'aspect que prennent les agencements matériels au sein de ce contexte y détermine des territoires symboliques, selon leur valeur. De plus, toute organisation spatiale et matérielle est propice à créer un système de représentation agissant sur nous et sur toute communauté. De même, chaque objet est investi d'une dimension symbolique qui participe à nos rapports sociaux ; notre rapport à l'ornementation se manifeste à tout moment et en tout lieu, que ce soit par notre mode vestimentaire, l'aménagement des objets que nous avons choisis et qui meublent notre quotidien ou l'organisation de notre espace social. L'ornement est, pour nous, un instrument qui participe d'une façon excentrique à la fonction et dans un contexte particulier, à une recherche de sens.

Dans le cours de l'histoire, la religion et la politique ont remis tour à tour en question certains aspects de l'ornementation. Jamais, par contre, dans son histoire, l'ornementation ne fut ostracisée aussi carrément que par le courant moderniste. Un programme de purification, par exemple, est soutenu par le théoricien Greenberg à cet effet. Le parti pris du théoricien pour l'art abstrait en fait le plus ardent opposant parmi les critiques de son époque. Le pouvoir décoratif de l'art abstrait fut l'objet, à une certaine époque, de nombreuses critiques, comme nous le rapporte lui-même Greenberg, et menaçait même d'en faire un art mineur.

La définition d'art moderniste de Greenberg s'affirme par sa pensée disciplinaire, auto-référentielle où la pratique de l'art est soulagée de l'imitation réaliste, de toute obligation à la représentation illusionniste et de tout autre forme de dépendance. C'est donc ainsi que le théoricien énonçait cette volonté de pureté, à l'opposé des débordements et des excès baroques :

[...] une œuvre d'art moderniste doit en principe tenter d'éviter de dépendre de toute autre forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium. Cela signifie entre autres qu'il lui faut renoncer à l'illusion et à tout rapport explicite au monde.[...] Bref, ni la figuration ni la troisième dimension ne sont essentielles à l'art pictural et leur absence ne condamne pas le

peintre au seuil « décoratif » .⁴⁰

Les modernistes en arts visuels, orientés par une pensée rationnelle, la recherche de l'expérience sur la matière, le refus de l'illusionnisme et de toute subjectivité en peinture, s'appuient sur la pensée de Greenberg⁴¹ pour dévaluer le décoratif. Ernst-Hans Gombrich fournit, par ailleurs, une explication quant à l'interdiction esthétique des modernistes devant l'ornementation lorsqu'il écrit :

L'artiste abstrait ne détestait aucune expression autant que le mot « décoratif », une épithète qui lui rappelait le sarcasme habituel selon lequel ce qu'il avait produit était au mieux un joli motif de tapisserie.⁴²

La pensée moderniste reformule certaines notions d'esthétique. Mais, cette conception repositionne aussi la médiation qu'engendre l'ornementation dans nos organisations sociales et privées, c'est-à-dire qu'elle tend, par extension, à faire disparaître la séparation affirmée entre les différentes classes sociales, celles qui utilisaient autrefois certaines stratégies ornementales, d'une façon ostentatoire, pour se distinguer les unes des autres. L'économie de moyens, le dépouillement des formes et la sobriété, en plus d'être les paramètres d'une pensée plastique, constituent donc également ceux d'une pensée philosophique. Par le dépouillement, l'expression conventionnelle de la hiérarchie, imposée par le système de la distinction de classes, se dématérialise. La dénudation, sur le plan de l'esthétique, nous oblige alors à revoir les rapports sociaux de force et de pouvoir avec un souci de planéité sociale, une forme d'équité, voire d'identité ou de conformisme dans nos sociétés.

Selon Jacques Solillou, l'un des auteurs à avoir publié récemment sur le décoratif en arts actuels, « la notion du décoratif est à la fois large et floue⁴³ ». En cherchant à définir ce qui appartient en propre au décoratif, Solillou affirme que : « Peu de notions esthétiques auront fait l'objet de prises de positions aussi

⁴⁰ Greenberg, C., *op.cit.*, p.154-155.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Gombrich, E.H., *op.cit.*, p. 137.

⁴³ Solillou, J., *op.cit.*, p. 94.

négligées que celles suscitées par le décoratif.⁴⁴» Par exemple, en 1908, Adolf Loos⁴⁵, un architecte viennois, qualifie l'ornementation de « crime » et il soutient que, dans les milieux évolués, l'ornementation n'a plus sa raison d'être. Il se questionne alors sur la place qu'occupe l'ornement en architecture et dans la culture en général. Selon lui, l'ornementation est une force de travail gaspillée⁴⁶. Il va même jusqu'à affirmer que la réalisation d'objets, les plus sobres possible, diminuerait le nombre d'heures de travail investies par les ouvriers dans la production d'objets en série et augmenterait, par le fait même, leurs bénéfices. Les virulentes attaques de Loos ne font pourtant que peu de vagues à ce moment-là. C'est l'architecte Le Corbusier qui relance le débat, en pleine apogée du mouvement art déco, qui marquera le déficit de l'ornement d'une manière significative. Les modernistes en architecture, ceux de l'École du Bauhaus, entre autres, prennent la relève dans les années 20 à la suite des écrits de Le Corbusier, dont Stuart Durant⁴⁷ souligne la grande influence dans la polémique du mouvement moderniste autour de l'ornement :

Le procès contre l'ornement paraissait aller de soi dans les années 1920 et 1930. Son abandon semblait peu de chose au regard d'un progrès qui devait dépasser l'esthétique et même la technologie et qui, d'après ses apôtres, avait un fondement moral et éthique.⁴⁸

Ainsi, le passage du XIX^e au XX^e siècle est décisif pour la place inconsiderée qu'occupe l'ornement dans l'élaboration de la théorie qui marquera les productions culturelles à venir.⁴⁹

Dans les années 1950, l'ornement participe de nouveau à la décoration par le biais de l'art populaire, mais cette fois, dans le cadre de la production en série, et achève ainsi le processus qui condamne l'ornementation dans les arts officiels. Aussi, si nous reprenons le cours de l'histoire de l'ornement à partir du

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Loos, A., *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71-87.

⁴⁷ Le Corbusier, 1966, *Vers une architecture*, Paris : Éditions Vincent Fréal.

⁴⁸ Durant, S., *op. cit.*, p. 336.

⁴⁹ Loos, A., *op. cit.*, p. 71-87.

XIX^e siècle, une corrélation entre sa remise en question et la révolution industrielle s'établit. À cette époque, l'implantation d'une variété de machines-outils disqualifie le travail artisanal. Associés à la mécanisation, de nouveaux matériaux font leur apparition et favorisent la prolifération d'objets de toutes sortes. Cet avancement technique déclenche une accélération de la production industrielle, bien accueillie par une société en évolution. Jocelyn de Noblet affirme par ailleurs :

(La) conséquence finale sera la production d'objets de série. Dès lors, le problème de la relation entre la forme et la fonction de ces objets produits industriellement va se poser d'une façon inédite et sera au centre de nombreux débats ; il n'est pas encore résolu aujourd'hui.⁵⁰

L'ornementation et ses manifestations en arts visuels actuels étant des aspects sur lesquels peu de nos chercheurs contemporains se sont penchés, on est en droit de se questionner à leur sujet. C'est ce que Gombrich a fait dans son ouvrage intitulé *The Sense of Order*⁵¹, lorsqu'il nous propose de réapprendre à voir et à comprendre la place de l'organisation décorative présente autour de nous. Il définit, entre autres, une série de concepts agissant dans la perception et dans les modes de compréhension du décoratif, qui m'ont guidée dans la théorisation de certains aspects de ma production, soit l'organisation formelle et la construction de motifs.

Dans le monde de l'image, l'ornement occupe une place importante, puise ses origines dans une riche histoire et surtout, entretient des liens avec tous les domaines de notre monde social, intime et culturel. Même si la notion d'ornementation est inhérente à celle de beauté⁵², elle entretient avec elle une relation paradoxale, sa définition oscillant constamment entre les concepts de vérité et de séduction. De ce phénomène controversé, émerge le spectre du

⁵⁰ De Noblet, J., 1988, *Design : Le geste et le compas*, Paris : France-Loisir, p. 17.

⁵¹ Gombrich, E.H., *op. cit.*

⁵² Souriau, E., 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, p. 70, 549-553, 1100. Les définitions d'«ornement», d'«orner», d'«ornementation», de «décor», de «décoratif», d'«agrément» et de «parure» sont toutes associées à une recherche du beau.

« purement décoratif⁵³ » c'est-à-dire du gratuit, du futile, de la dépense et du parasite. Sa présence en arts actuels renvoie quelquefois au vieux débat qui oppose l'art mineur à l'art majeur, débat qui débute au XVII^e siècle dans les premières écoles d'art européennes qui se sont développées d'après le modèle de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée par Charles Lebrun. On y établissait des statuts et une doctrine, qui fixaient selon une échelle hiérarchique les canons des genres de peinture qu'on y enseignait.⁵⁴

Or, dans le baroque historique, l'ornement fait office de fonction dont la spécificité réside dans une puissance décorative, directement liée à son intégration et mariée à l'acte de création. Ainsi, tout travail élaboré ne peut pas nécessairement servir à qualifier une pièce d'ornementée; l'ornementation n'apparaît jamais seule et se présente sous divers aspects, selon le contexte dans lequel elle est intégrée. Elle est toujours ajoutée à une forme et ce, dans un domaine particulier. Elle demeure un surplus qui ne participe pas, à prime abord, à la fonctionnalité de l'objet, mais tout de même nécessaire, participant à l'essentiel de sa matérialité⁵⁵.

L'esprit baroque réhabilite l'opération décorative et l'ornementation devient alors un véhicule qui donne, entre autres, de la fluidité au regard et introduit le spectateur dans le « décor » de l'installation. Par là, l'ornementation n'évacue pas le contenu de l'objet auquel elle s'associe, mais participe bien à sa reconnaissance. Ainsi, le décor de tout objet ou de tout espace détermine l'appréhension ou l'appréciation immédiate que nous en avons, conformément au principe d'« esprit du lieu ». De plus, il établit un ordre. Le baroque, par sa définition, présente un mouvement d'exagération théâtrale qui contribue à une réorganisation de l'espace de représentation. La théâtralité baroque assemble des références multiples, ouvertes sur le monde de la sensation où l'espace, la matière et les objets sont transfigurés. La perception ne se fait pas uniquement

⁵³ Soullilou, J., *op.cit.*, p. 17-34.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15-26.

⁵⁵ Bataille, G., 1967, *La part maudite*, Paris : Éditions de Minuit, p. 29. George Bataille soulevait autrefois le problème de l'excédent généré par nos sociétés. Il affirmait que cet excédent devait être dépensé, volontairement ou non, glorieusement ou de façon catastrophique. L'ornementation, selon moi, s'inscrit comme dépense possible d'énergie excédentaire et doit être exécutée sans attente de profit proprement dit, d'une façon non rationnelle.

dans le cadre d'une appréhension formaliste; elle projette le spectateur dans une dimension onirique et opère une ouverture sur le désir. Cette stratégie est particulièrement bien identifiée dans les modes opératoires baroques actuels, où les artistes se servent du détail ornemental comme d'un élément poétique, d'un mode d'organisation formel et symbolique, d'une citation culturelle ou historique ou, plus directement encore, comme d'un positionnement critique. Ils l'utilisent aussi parfois comme revendication vitaliste face à la morbidité de notre monde actuel, c'est-à-dire qu'ils s'adressent positivement au rapport qui nous affecte dans la compréhension du monde et misent sur le développement de la puissance d'expression du décoratif pour investir le chaos afin de nous faire revisiter la puissance de la nature, à travers sa dimension ouverte et continue.

1.6 Méthode

1.6.1 Système complexe

La toute première chose qui m'est venue à l'esprit, lorsque je me suis questionnée sur le choix de ma méthodologie de recherche, c'était de tenter de demeurer le plus près possible de mes acquis. J'ai donc travaillé avec les outils qui étaient déjà présents dans ma pratique. Cette position est pour moi très logique et conséquente avec un travail d'introspection qui se veut honnête, afin d'observer un processus réel et déjà en action depuis plusieurs années.

De plus, j'étais consciente que la meilleure façon de comprendre mes ensembles, composés d'éléments hétérogènes liés et en interaction les uns avec les autres, était de rendre visible le système qui les sous-tend. Discerner les composantes de mon travail, leurs liens et leur circulation me permet de mieux me situer pour agir et comprendre. À mes yeux, le processus de création est un système personnel, complexe, ouvert et dynamique qui se développe inévitablement de façon intuitive et sensible. Il est à l'image de la complexité des êtres et de leur façon d'appréhender le monde qui les entoure. L'origine de ma

connaissance est étroitement liée à cet esprit d'intuition et à cette sensibilité au monde. Tout en réfléchissant sur les modes opératoires baroques, j'ai tenu un *journal de bord* dans lequel j'ai élaboré des modèles conceptuels de mon processus de création. Je visais ainsi à créer un écart suffisant entre l'action et l'observation, qui favoriserait l'introspection de mon processus de création et, par le fait même, me permettrait de mieux saisir son organisation ainsi que certains des éléments qui composent mon projet.

J'ai déjà trouvé quelques pistes chez Edgar Morin, qui m'ont confirmée dans le choix de ma méthodologie. Edgar Morin nous propose sa définition de la méthode et, surtout, nous ouvre à une méthode qui renvoie à la notion de stratégie et non pas à un programme énonçant des règles immuables. Sa méthode implique un engagement dans une réflexion stratégique « intellectuelle et mentale », favorisant une certaine « autonomie de la pensée personnelle ». La stratégie, selon Edgar Morin, est « toujours un art et l'art comporte le je ne sais quoi d'individuel irréductible. La méthode dont il parle nécessite la conscience d'être impliquée dans sa connaissance »⁵⁶.

Dans ce projet d'étude, mes préoccupations étaient, dans un premier temps, d'identifier et de chercher à comprendre les principales stratégies impliquées dans le cadre de ma pratique. Dans un deuxième temps, suite à l'identification de ces stratégies, je souhaitais saisir les liens qui unissaient toutes les actions intellectuelles et pratiques mises en branle pour arriver à la réalisation d'une œuvre d'art. Je cherchais à mieux saisir les enjeux stratégiques, liés à ma pratique, dans la perspective du processus, la définition que fait Morin de la stratégie se révélant alors comme étant celle qui correspond le plus à ce que j'en percevais. La stratégie de Morin :

C'est l'art d'utiliser les informations qui surviennent dans l'action, de les intégrer, de formuler soudain des schémas d'action et d'être apte à rassembler le maximum de certitudes pour affronter l'incertain.⁵⁷

⁵⁶ Morin, E., 1990, «Messie, mais non». *Colloque de Cerésy : Argument pour une méthode, autour d'Edgar Morin*, Paris : Éditions du Seuil, p. 258.

⁵⁷ Morin, E., 1982, *Science avec conscience*, Paris : Fayard, p. 178.

Cette stratégie ouverte sur l'incertitude est reliée à ma production. Cependant, même pour moi, comprendre ce qui se passe dans mon atelier est complexe, car je mets en jeu de nombreuses composantes conscientes et inconscientes entremêlées, sans limites claires, qui interagissent les unes avec les autres, tout en s'influençant mutuellement. Je ne suis donc pas toujours en mesure de bien séparer, à prime abord, les éléments qui composent mon processus de création et d'en établir clairement et définitivement les limites. En m'inspirant de la pensée complexe et baroque, il est possible d'affronter le chaos de la création dans toute sa potentialité, tout comme par rapport à son devenir dans le temps et dans l'espace. Je définis ici « devenir » comme un enchevêtrement d'étapes qui se succèdent de façon continue et à l'infini. Ce mouvement, ce devenir, s'apparente à la notion de circularité que Morin nomme récursion et qu'il définit lui-même comme étant toute relation ou processus dans lequel les éléments apparaissent en même temps comme produit et effet, producteur et cause l'un de l'autre. Morin fait alors appel à l'idée de boucle et même de spirale pour illustrer ce principe.⁵⁸ Cette notion implique une pensée relationnelle, prenant place dans un système ouvert dont chaque constituant influence et est influencé par les autres composantes internes, tout autant que par le système lui-même ou par les éléments externes qui y participent et ainsi de suite... Sur tous les plans, selon Morin, des propriétés nouvelles émergent des associations, des rencontres, des événements qui ne sont pas des additions, mais bien des transformations. Le système transforme ses composantes par son organisation et ces mêmes composantes transforment le système et son organisation. De plus, Morin propose une méthode qui accepte l'inachevé, l'incomplet en s'appuyant sur une vision de la réalité, présentée comme diverse, dynamique et changeante. Une ouverture organisationnelle permet le renouvellement constant du système. Tout comme le processus de création, chaque action posée en modifie les composantes. Par exemple, chaque mouvement récursif modifie à la fois le point de départ ainsi que toutes les autres phases du cycle de création. L'idée de récursion, ici encore, est primordiale parce que toute organisation active est forcément une organisation récursive ; cette condition est essentielle à la régénérescence de son propre système.

⁵⁸ Morin, E., 1977, *La méthode*, tome 1 : *La nature de la nature*, Paris : Éditions du Seuil, p. 186.

Comme artiste en arts visuels, la première idée qui m'est venue en tête pour l'élaboration de mes modèles était de rendre visible mon processus de création en peignant l'image qui le représente. Pour ce faire, j'ai établi une analogie entre la botanique et mon processus de création. Durand⁵⁹ identifie l'analogie comme une composante de l'approche systémique et affirme que c'est le mode de pensée privilégié chez les artistes. Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, « donne à l'analogie un champ universel d'application. Par elle, toutes les figures du monde peuvent se rapprocher.⁶⁰ » Dans cette perspective, l'élaboration de modèles pour représenter mon processus fait donc appel aux mêmes modes de pensée et d'action que ceux que j'utilise dans ma production. J'ai donc peint mes modèles (voir fig.1.3 et 1.4) en utilisant une représentation analogique à celle d'un système organique dont les éléments sont inter-reliés, vivants, ouverts et en constante métamorphose. Je me sentais confortable avec l'approche systémique qui se rapproche de celle de Morin et qui n'est pas étrangère aux hypothèses de Deleuze et Guattari portant sur le rhizome, c'est-à-dire d'une pensée non hiérarchisée, non linéaire. Il me semblait que leur analogie avec la botanique ou même avec tout ce qui est organique convenait pour « imager » mon propre travail de réflexion. Selon moi, les propos de Deleuze et de Guattari ont l'avantage de nous mettre en garde contre des méthodes trop rigides, surtout quand il s'agit d'un cheminement de création.

En plus d'avoir guidé mon travail en atelier et ma réflexion sur ma pratique, les modèles que j'ai élaborés en tenant mon *journal de bord* m'ont permis, une fois mon oeuvre achevée et exposée, de me remémorer le trajet des *Manœuvres exquises*. Ces modèles font donc partie intégrante de mon processus de création.

1.7 Premier Modèle de 2001

Mes premiers modèles sont construits à partir de mon expérience en création. Je tenais à faire cette démarche qui a été celle de construire mes

⁵⁹ Durand, D., 1979, *La systémique*, Paris : Presses universitaires de France, p. 50.

⁶⁰ Foucault, M., 1993, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, p. 37.

premiers modèles sans référence extérieure, et de mémoire, afin d'être à même de comparer ma perception de départ et celle faisant suite au cycle de création qui a fait l'objet de mes observations.

Mes premiers modèles datent de mars et d'avril 2001 (voir fig. 1.3 et 1.4). Ils font partie de la préparation à l'œuvre de mon exposition de thèse. J'ai décidé de les peindre, ce choix étant lié à la fois au plaisir de faire et à la possibilité que me donne la peinture de complexifier ma représentation. La dimension symbolique de ces modèles peints est infinie et personnelle et elle est l'affirmation de mon intérêt pour l'ornementation. Comme il en fut question précédemment, l'iconographie organique de mes modèles est en lien avec les hypothèses de Morin, Deleuze et Guattari, mais elle m'était déjà venue naturellement, avant mes recherches.

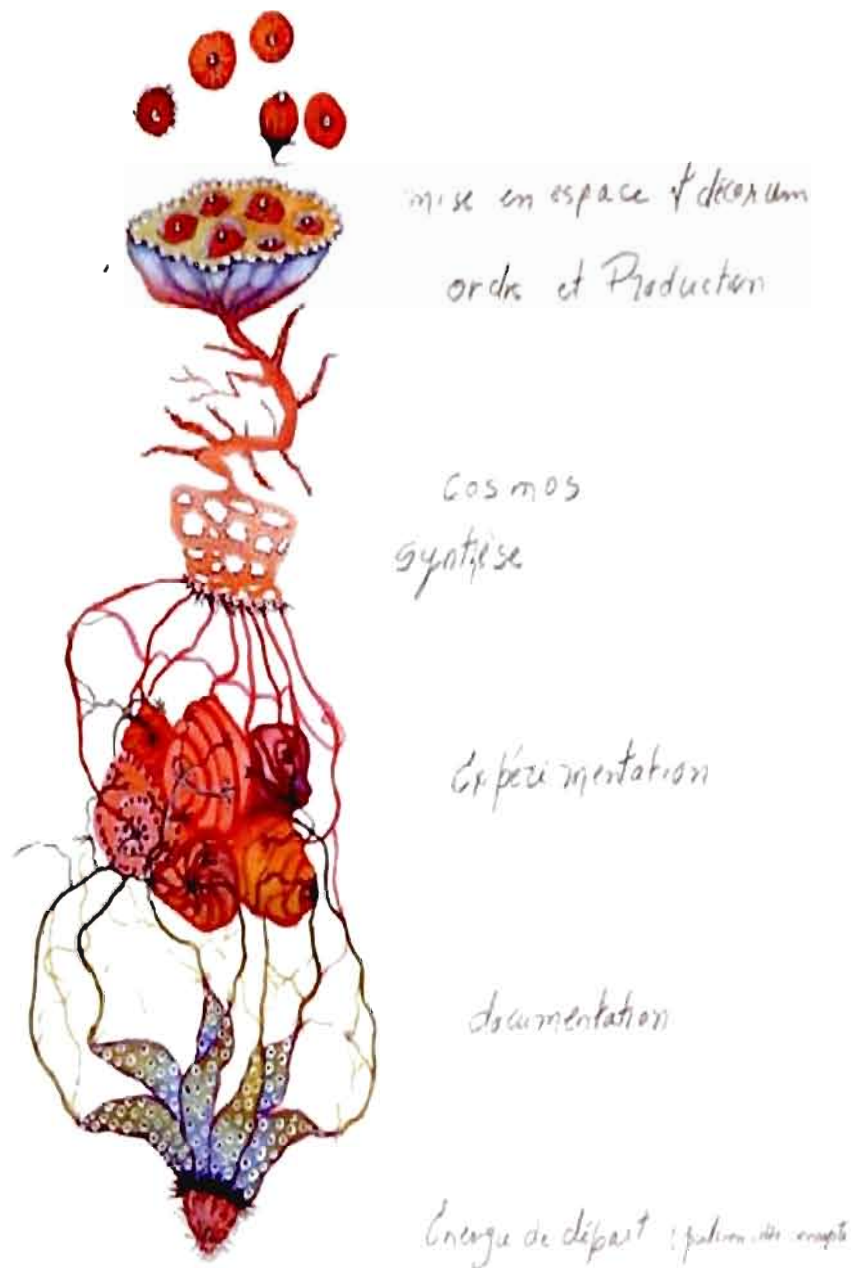


Figure 1.3 Le premier modèle que j'ai élaboré datant de mars 2001.

Dans la figure 1.3, sept étapes du processus de création sont mises à jour. Je n'en ferai ici qu'une brève description (en débutant par le bas de mon modèle).

Énergie de départ : Cette étape correspond au moment où le désir apparaît. Cette énergie est, pour sa part, reliée à un événement signifiant dans ma vie, soit à un constat, à une observation ou à une sensation qui demeure et m'habite. Dans cette partie du graphique, il y a aussi la mémoire du plaisir du travail en atelier.

Documentation : À partir de l'énergie de départ, je débute une documentation large et diversifiée, conduite par l'intuition que j'ai du travail à faire. Cette documentation peut être constituée de lectures, de collages, d'images, de musique et aussi d'activités ou d'expériences qui recourent l'idée de départ. Cette documentation demeure ouverte et active tout au long du processus.

Expérimentation : Toujours en lien avec la documentation et l'énergie de départ, cette étape est le début du travail pratique. Je procède à un inventaire des matériaux, des techniques, des lieux de production et de l'argent disponibles pour la réalisation de mon projet. Par la suite, je travaille à ce que j'appelle la transcription : étape exploratoire où tout est permis. C'est normalement l'étape où l'idée de départ est projetée dans un système plus universel. Cette étape de transcription est primordiale.

Synthèse : La synthèse, c'est un retour au point départ. Toutes les informations y sont mises en rapport les unes avec autres pour former une vue d'ensemble. C'est à cette étape que je vérifie la pertinence et la faisabilité des projets.

Cosmos : C'est le grand ménage, l'organisation de la pensée et le choix des projets. Cette étape est aussi celle des deuils. Je dois laisser de côté certaines propositions qui sont moins pertinentes en rapport avec la vue d'ensemble et le but à atteindre.

Ordre et Production : Cette étape est celle de la production et du travail organisé. C'est l'étape de la réalisation, lors de laquelle je tiens compte des réalités concrètes liées au projet. Par exemple, je tiens compte du lieu de diffusion, des facteurs économiques, de la résistance des matériaux, du temps dont je dispose pour l'exécution, des ressources disponibles, de mes connaissances, de mon expérience et de bien d'autres facteurs.

Dans le modèle m'ayant servi à comprendre mon processus de création avant l'exposition de thèse (voir fig. 1.3), toutes les étapes sont dynamiques. Il y a, entre elles, un mouvement permanent : chaque étape prédomine à son tour sur les autres, mais continue tout au long du processus à entretenir un échange constant avec les autres.

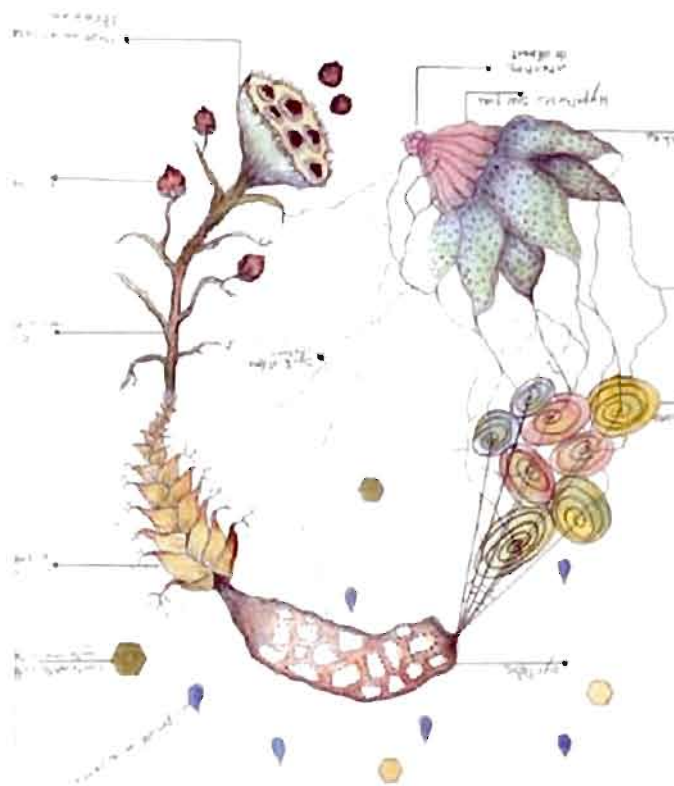


Figure 1.4 Le deuxième modèle que j'ai élaboré, en tenant compte de la circulation entre chaque élément, datant aussi de 2001.

Dans la figure 1.4, la disposition des étapes est modifiée pour marquer davantage l'aspect dynamique du processus de création. De plus, le modèle est maintenant assemblé en boucle, lié au centre par un point. Le doute ou le retour y sont constamment en action.

1.8 L'esprit baroque

L'objectif de cette mise au point concernant la pratique baroque actuelle n'est pas d'en dresser un profil exhaustif, car la matière y est trop vaste et polymorphe. Cependant, tous les auteurs sur lesquels je m'appuie pour élaborer ma définition du baroque ont un point commun, celui de s'inspirer des deux ouvrages de Wölfflin qui portent sur ce sujet spécifique⁶¹. Sa proposition est basée sur une construction dialectique opposant classique et baroque et, comme je l'ai déjà énoncé en introduction, cinq couples d'opposition résument les fondements de sa théorie. La première opposition affirme une distinction entre le linéaire et le pictural, c'est-à-dire qu'elle oppose une définition claire des lignes du dessin à une apparence plus diffuse qui privilégie un décodage visuel de la totalité des surfaces, plutôt que des parties distinctes. La seconde opposition met côte à côte la construction spatiale classique qui présente les plans bien ordonnés en profondeur et la construction baroque qui encourage le regard à passer constamment de l'avant à l'arrière. En troisième lieu, il s'agit de la différence entre la forme fermée classique et la forme ouverte baroque. Une quatrième opposition met en jeu la notion du tout et des parties. Dans le cas du classique, les parties s'harmonisent, mais demeurent distinctes tandis que dans le baroque, les éléments du tout se subordonnent à une direction d'ensemble. Enfin, la cinquième opposition touche l'écart entre la clarté absolue classique et la clarté relative baroque, conformément à la logique des quatre premières oppositions qui attribuent forcément au classicisme un style clair et défini, contrairement au style plus relatif du baroque. Selon Wölfflin, ces deux manières influent sur la représentation des choses : « La première nous donne les choses telles qu'elles sont, la seconde telles qu'elles paraissent.⁶² » À partir de cet énoncé, le baroque est clairement identifié comme étant un art des apparences qui favorise une structure mouvante, sensible, à la riche variété matérielle et dont les formes ne sont pas tout à fait résolues par le regard.

⁶¹ Wölfflin, H., 1989, *Renaissance et baroque*, Paris : Livre de poche.
Wölfflin, H., 1966, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard.

⁶² Wölfflin, H., *op. cit.*, p. 28.

Cet art de fusion, qui croise diverses disciplines actuelles, certainement les arts visuels, correspond encore au principe de frontière floue énoncé par Wölfflin. L'hétérogénéité, déconcertante pour certains ou métissage harmonieux pour d'autres, propose de délicieux troubles de confusion en tout genre. Le doute occasionné par des bornes floues nous propose une définition du baroque tout en souplesse. La démesure de son registre, son décroisement brouillent les pistes et déplacent constamment ses références en nous obligeant à adopter un point de vue mobile. Le baroque se transforme avec une certaine autonomie qui rend la définition de son essence impossible.

Ce que j'ai retenu de l'idéologie baroque, c'est qu'elle se présente souvent comme un élément de résistance au système de l'art parfois rigide qu'elle côtoie dans le même espace-temps. Quand l'art change de forme, le baroque change avec lui comme une vision spirituelle, agissant sur les courants artistiques. En tant que créateur, je peux sentir son envoûtement sensuel et englobant qui déstabilise constamment mes repères, posant comme mode d'évaluation, entre autres, l'intensité des perceptions sensorielles, rattachées très fortement aux réalités du corps. C'est une pensée qui se veut visuelle, tactile et liée au charnel. Cette conception baroque donne à voir les formes sous l'emprise des ruses de la vision, foisonnante de variété, altérant les formes coutumières. Cette singulière créativité s'associe à une organisation variée, qui échappe « plaisamment » à la maîtrise de soi pour s'attacher au désir. L'esprit baroque, c'est en fait bien plus qu'une volonté déficiente, sauvage et extravagante d'un artiste cédant au plaisir ludique et à la facilité de l'excès. C'est l'acceptation de la rencontre et de l'expérience de cette forme de pensée qu'est l'imaginaire baroque dont l'exubérance figurative et somptuaire ne s'épuise pas dans la seule réalisation d'une œuvre, mais nous enveloppe dans un labyrinthe en constante métamorphose.

On observe des manifestations baroques chaque fois que l'on s'oppose à l'ordre, que l'on excède la norme, que la décoration l'emporte sur la fonction. Le baroque revient sans cesse avec son esprit parallèle qui *contamine* l'art « raisonnable », tel un phénomène irréversible pour certains créateurs. Dans cet esprit, le baroque accepte la décadence, la dégradation et surtout, il est toujours

en métamorphose. Formellement opposé au modernisme qui condamne l'ornementation pour favoriser la fonction (le Bauhaus, par exemple), le baroque est « l'art de la dépense, de la surcharge, de l'*hyperdécoration*, de la gratuité, du luxe, de la sensualité, de l'impureté », expressions que j'emprunte à Guy Scarpetta⁶³.

Un texte critique de Claude-Maurice Gagnon sur l'exposition des *Petits effleurements pour un gros gourmand illicite*, l'une de mes expositions qui s'est tenue à la Galerie Simon Blais de Montréal en 1992, pose clairement la référence au baroque et à l'hétérogénéité dans mon travail :

D'emblée la singularité de cette exposition réside dans sa mise en scène baroque, laquelle procède littéralement du défi, du jeu, de la séduction, de l'artifice, du simulacre et de l'excès, par le recours à la parodie et au travestissement burlesque des procédés traditionnels de l'art. Dans l'apparente légèreté de l'humour, Paryse Martin propose au spectateur une agglomération d'objets artistiques profondément hétérogènes qui prolifèrent, protéiformes, sur l'espace d'un seul mur de la galerie, contaminant également, dans le déséquilibre de la surcharge, toutes les règles de présentation : ici, les seules lois qui puissent être observées sont celles de l'exploration transversale des codes du langage visuel et de la liberté de défier toutes les inventions.⁶⁴

Selon Guy Scarpetta, huit caractéristiques du baroque historique en architecture continuent de se manifester et peuvent nous guider en arts visuels :

1. L'art de l'hétérogénéité maximale (le choc des matériaux, des registres, des dimensions).
2. La prolifération de l'ornement, dans sa gratuité, sa non fonctionnalité, jusqu'au moment où il engloutit et fait disparaître le « fond », - où triomphe l'hyper-ornement.
3. La « monstruosité », ou la torsion interne perturbant l'harmonie formelle.
4. Le surgissement d'un art de la *chair* : c'est avec Rubens que la figuration de la chair culmine, en peinture (dans toute son irisation, tout son volume, toute sa puissance, toute sa densité).
5. L'art de la séduction (les ors, les draperies et les couleurs qui envahissent les églises; l'attitude de "drague" des anges sculptés ; la

⁶³ Scarpetta, G., 1985, *L'Impureté*, Paris : Grasset.

⁶⁴ Gagnon, C.-M., «Le mur de la démesure». *ETC Montréal*, no 22 (15 mai-16 août 1993), p. 48-49.

proximité des procédés de l'opéra, profane, et de ceux, sacrés, de l'oratorio ; le triomphe de la dépense vocale à *corps perdu*, de la sensualité des timbres).

6. La transe, ou l'art du mouvement fiévreux, extatique, du souffle ébranlant les formes, se répercutant par vagues, par ondes de stuc, par secousses répétées et amplifiées, à partir d'une explosion invisible, d'un « centre vide ».

7. La transversalité, la rhétorique généralisée: ce sont les mêmes principes qui régissent l'expansion architecturale des ornements et celle, poétique, des images et des métaphores ; les mêmes principes qui suscitent les volutes ornementales, en spirale déroulée, et la forme musicale du rondo ; les mêmes principes qui règlent les mises en scène d'opéra et la théâtralité interne des églises.

8. L'hyper-théâtralisation, justement : les corps de la statuaire baroque se mettent à bouger, à parler...⁶⁵

Dans mon travail, je puise dans le registre formel de la féminité, multipliant les volutes, les dômes, les courbures, les arabesques, les ellipses, les spirales. J'instaure une esthétique du drapé, du bourrelet, du redondant et de l'enveloppement. Le baroque, considéré comme un art de pulsion et de mouvement excentrique, construit ses formes autour de noyaux centraux en expansion, les projetant dans l'espace avec une force inattendue qui semble vouloir les répandre à l'infini. Le vide, les surfaces nues et l'harmonie linéaire géométrique ne sont tolérés que pour souligner la surcharge, l'hyper-décoration et les formes organiques.

L'espace baroque est le champ privilégié de la sensualité où la couleur règne. Selon Scarpetta, les couleurs forment un élément récurrent dans l'esprit baroque: « Elles sont omniprésentes, valant pour elles-mêmes, éléments de base du principe d'ornement généralisé, variation chromatique en profusion introduisant dans l'espace sacré un indice permanent de dépense, de gratuité, de sensualité.⁶⁶»

De l'avis de Scarpetta, la couleur agit de deux façons. Premièrement, par ses tons pastel, elle présente une réalité charmante et réduit l'atmosphère sacrée du lieu. Deuxièmement, symbolique, elle se fait chair et opère dans un champ plus connoté sexuellement. Ses rouges, ses roses empourprés, ses faux

⁶⁵ Scarpetta, G., 1988, *L'Artifice*, Paris : Grasset, p. 22-23.

⁶⁶ Scarpetta, G., 1985, *L'impureté*, Paris : Grasset, p. 368.

marbres lourds nous transportent vers un monde de luxe et de luxure et peuvent, à la rigueur, nous conduire de l'église au bordel.

1.8.1 Conclusion ouverte

La pensée baroque n'est pas uniquement reliée à la pratique de l'art ; elle agit dans tous les champs d'engagement. Elle est, selon moi, un engagement tout autant dans notre vie personnelle que dans notre société, déterminant chaque geste ; elle est surtout une représentation ouverte d'une réalité perçue comme mobile et flexible. Depuis deux siècles, l'histoire nous est proposée d'une façon linéaire : la société devient rationnelle, la modernité s'exprime dans un rapport à l'unification et à la simplification. Selon Maffesoli :

La formule bien connue d'Auguste Comte : « *Reductio ad unum* » réduire la réalité à l'un, résume bien le projet et le propos de cette période. Il faut d'ailleurs noter que c'est cette « simplification » de l'existence et du monde qui a permis le développement et le progrès technologique que l'on sait, marques par excellence du progressisme moderne. À tout le moins par certains de ses aspects, c'est à l'opposé que va se situer la sensibilité baroque.⁶⁷

La sensibilité baroque préfère la complication, la métamorphose de la complexité du monde. Bien entendu, face à cette complexification, notre point de vue peut générer une incompréhension et une angoisse. La pensée baroque cherche, entre autres, à établir, d'une manière ouverte, une cohérence possible face à la complexité et à la multiplicité. Elle s'intéresse à saisir la logique interne d'une structure dynamique et cherche à établir une unicité organique au contour nébuleux, à la clarté relative et aux multiples manifestations. On peut donc assister à la disparition des limites distinctes pour s'ouvrir à l'estompement des distinctions, aux contours souples, des pratiques différentes, des idéologies plurielles et à la tolérance fondamentale qui désignent bien l'engagement baroque. L'esprit baroque n'a pas un aspect tranché : c'est un assemblage de croyances multiples. L'origine de notre foi est plurielle. Une position inclusive, multidirectionnelle et hétérogène élabore l'unicité par de multiples correspon-

⁶⁷ Maffesoli, M., 2001, *op. cit.*, p. 55.

dances. Son ordonnance organique émerge d'une apparence de désordre fécond.

Pour moi, la pensée baroque demande un effort incessant et une volonté de vivre engagée et constamment renouvelée. Elle réfère aussi à un puissant sentiment d'exister, constamment nourri par la capacité de transiger avec l'angoisse de l'incertain. Cette complexité nous place devant notre propre puissance d'être, vivant et réorganisant cette apparence chaotique individuellement. Cet acte de création, de réorganisation est renouvelé et volontairement complexifié à chaque œuvre. La pensée baroque s'inscrit dans un processus vivant.

1.9 Les artistes baroques actuels au Québec

Les artistes actuels qui s'adonnent à un art baroque sont assez nombreux et leur esthétique est polymorphe. Mon objectif n'est pas d'élaborer une grille d'analyse précise de la production baroque contemporaine, car j'en serais incapable et il me semble important de garder une ouverture sur la diversité des assemblages conceptuels que peuvent proposer ces artistes. Néanmoins, il me semble pertinent de situer ma propre production en m'attardant à quelques artistes qui, selon moi, ont choisi cette voie d'expression. Je présente ici les productions de quatre artistes québécois (Louise Viger (voir fig. 1.5 et 1.6), Denis Rousseau (voir fig. 1.7), Stephen Schofield (voir fig. 1.8, 1.9 et 1.10) et Claudie Gagnon (voir fig. 1.11), d'une artiste canadienne Shary Boyle (voir fig. 1.12) de trois artistes qui œuvrent dans divers autres pays (Michael Cumbs (voir fig. 1.14), Adriana Varejao (voir fig. 1.13) et Matthew Barney (voir fig. 1.15). J'ai choisi quelques artistes de renommée internationale pour faire comprendre que le phénomène baroque est bien répandu dans certaines cultures contemporaines.

1.9.1 Louise Viger, le raffinement baroque

Chantal Pelletier-Boulanger⁶⁸ affirme d'emblée l'allégeance de Louise Viger à la pensée baroque. Selon elle, la spatialité baroque y met en jeu un dispositif théâtral qui ouvre sur un assemblage complexe de sens et redéfinit la présence des sujets tout en favorisant l'ambivalence des formes.

Dans l'installation *Hommes, Usages, Ornaments* (1988), Louise Viger (voir fig. 1.5) montre à voir vingt figurines accrochées au mur, une baignoire miniature posée au sol ainsi qu'une théière de bois hypertrophiée. Dans cette production, l'hétérogénéité s'affirme dans la diversité des échelles, des formes tout autant que dans la pluralité des matériaux et dans leur assemblage qui ne nie pas leurs différences. Cette esthétique est chargée par la diversité des couleurs, des textures, des matières tout autant que par l'audacieuse accumulation des références.

⁶⁸ Pelletier-Boulanger, C., 1995, *L'histoire, l'allégorie, le baroque dans la sculpture post-moderne : Un cas : Louise Viger*, Thèse Université Laval.



Figure 1.5 Louise Viger, *Hommes, Usages, Ornaments*, 1988 (détail), plâtre, pâte à modeler durcie par cuisson, caoutchouc synthétique, bandes élastiques, accessoires / assortiment de parures, 36 x 40 cm, photo : Huguette Martel, tiré de Fisette, S., 2004, *La sculpture et le vent : femmes sculpteurs au Québec*, Montréal : Éditions CDD3D, p.103.

Cette série de figurines représente des corps d'homme, sans tête, ornés d'éléments architecturaux intégrés. Ces « personnages » affichent la manifestation évidente de leur désir charnel : leur sexe en érection. Leurs corps, convulsés et tordus par l'exercice d'un déséquilibre, sont réalisés avec de la pâte à modeler marbrée et colorée et couverts de divers fragments d'ornements dont des capes, rappelant le principe du drapé baroque, faites de ballons de plastique déchirés de couleurs vives. Représentés dans diverses postures, dans des positions qui oscillent entre la position héroïque d'un guerrier et sa représentation grotesque, ces figurines rappellent l'art de la statuaire. Presque bricolés, ils sont exécutés à la manière d'esquisses et leurs disproportions participent à la dimension théâtrale de leur mise en espace. L'artiste ayant choisi de les accrocher au mur, ils se situent au niveau du regard du spectateur. Ils montrent des nus exhibant leur lutte pour participer à la dimension décorative et ostentatoire du désir, dans une mise en scène du corps masculin qui se fait à la fois ludique et ironique. Les vingt appliqués muraux proposent donc des directions référentielles multiples. Polychrome, surchargé, ornementé, paradoxal, ostentatoire et polysémique sont des qualificatifs qui, associés à la théâtralité de la mise en espace choisie par Viger, en font une production résolument baroque qui a un certain lien de parenté avec mon propre travail.

Par contre, dans une autre série intitulée *série l'Éclipse, les délicieux* (voir fig. 1.6) réalisée en 1991, Viger favorise la sobriété plutôt que la surcharge. Son parti pris pour le baroque ainsi articulé différemment, nos productions respectives se distinguent alors l'une de l'autre.

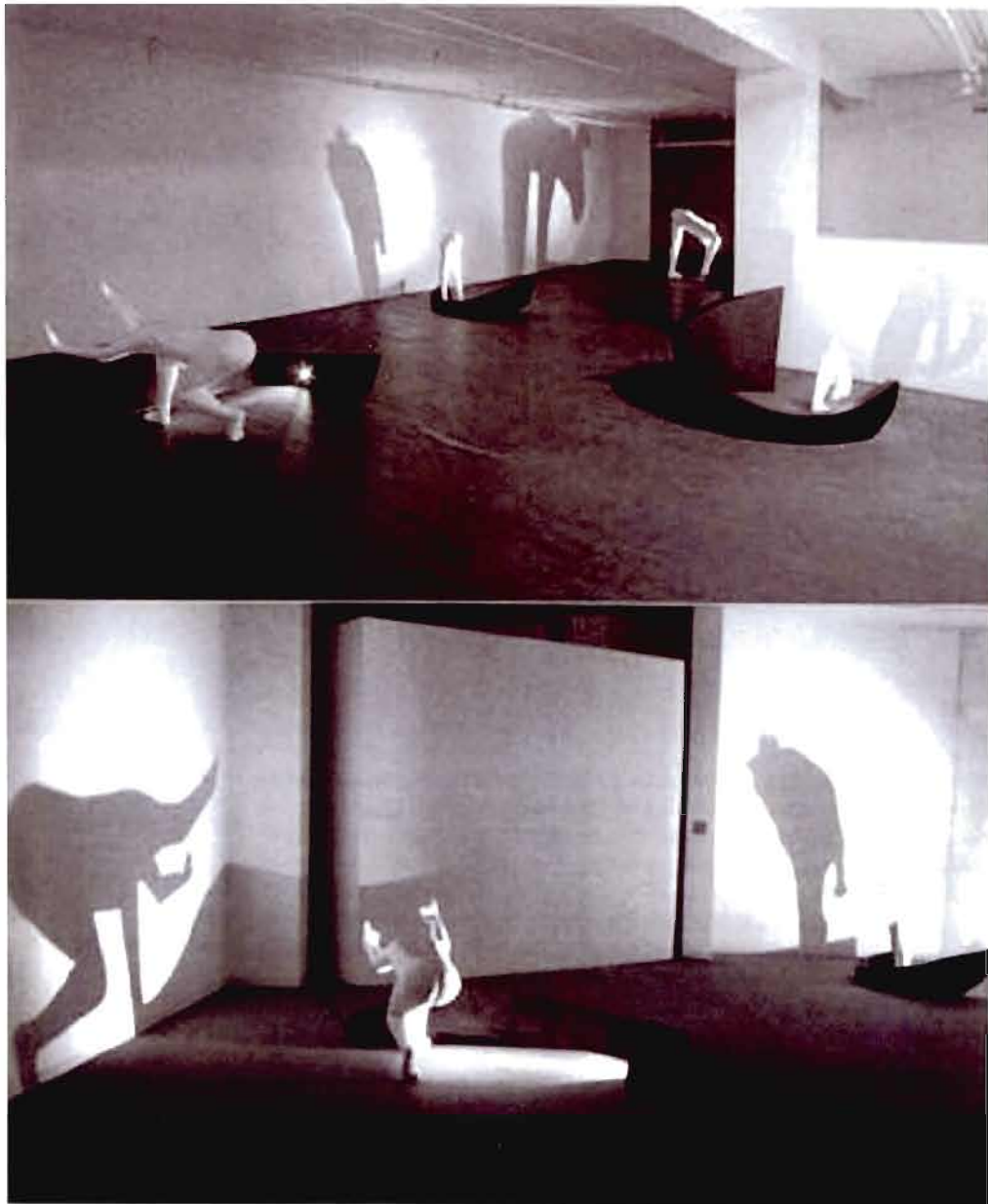


Figure 1.6 Louise, Viger, *série L'éclipse, les délicieux*, 1991, pâte à sucre (à base d'acrylique), pâte de bois, structure de fils de fer, bois laminé sur châssis, lampe halogène, photo : Louis Lussier (Galerie Chantal Boulanger, Montréal), tiré de Viger, L., «Le troc des places». *Espace*, no 69, p.7.

Par exemple, dans cette nouvelle série, les couleurs, les textures et les matériaux sont uniformes. Les unités représentent des corps androgynes, grandeur nature, en sucre blanc qui sont à la fois ombre et lumière. Aussi, le sujet de prédilection de la production de Viger est l'apport de la sensorialité. La gustation, ici, est évoquée par la matière dans laquelle ces corps sont incarnés,

le sucre, qui célèbre les sens. Enveloppées dans une atmosphère dramatique par le dispositif d'éclairage qui provoque la réflexion d'ombres gigantesques sur les espaces ambiants, les silhouettes sont à la fois matérielles et immatérielles, gestes et matières, sensuelles et inquiétantes. Ces corps d'anges asexués, immaculés, purs et sucrés sont donc marqués par la mise en espace et la théâtralité de la mise en lumière baroque. Selon Chantal Pelletier-Boulanger, « [...] les caractéristiques mêmes de la spatialité baroque concourent ici à la mise en place d'une stratification de sens propice à une redéfinition du *voir* . L'ambivalence des formes, l'amalgame des contraires ouvre sur des dualités »⁶⁹.

Cette théâtralité qui est ici dramatique et non pas ostentatoire, comme dans *Hommes, Usages, Ornaments* (voir fig. 1.5), appartient encore aux stratégies baroques, mais son esthétique est plus posée ; elle se déploie plutôt dans le geste théâtral des corps et, conséquemment, dans les ombres qui se déploient démesurément sur les murs. Dans son œuvre *série l'Éclipse, les délicieux* (voir fig. 1.6), Viger présente simultanément l'ange et le démon, le sacré et le profane, la vie et la mort, le blanc et le noir, etc., qui suivent l'infinie complexité du pouvoir évocateur de son œuvre sous des aspects en apparence tranquilles et minimalistes qui diffèrent de l'esthétique de la surcharge pour incarner la multiplicité des évocations au moment de la rencontre du spectateur avec l'œuvre. Ceci témoigne, pour moi, d'une maîtrise de la pensée baroque à travers un raffinement qui conserve néanmoins toutes sortes de possibilités interprétatives qui ne peuvent pas être résolues en un seul paradigme.

1.9.2 Denis Rousseau, baroque cinétique

À quelques reprises, mes œuvres ont côtoyé celles de Denis Rousseau dans différentes expositions. Encore récemment, nous avons participé tous les deux à un événement sur les pratiques baroques et sur le kitsch à Montréal⁷⁰.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁰ Exposition *Désolé, on prend ça au sérieux*, présentée à la Galerie Joyce Yahouda de Montréal en 2003.

Cette association du kitsch et du baroque est récurrente. Pour moi, elle ne fait que marquer l'urgence de bien positionner la problématique liée au baroque. De ce fait, Rousseau et moi partageons des stratégies de création que j'associe à la pensée baroque comme la prolifération des formes organiques et des couleurs vives, l'utilisation de l'ornementation, le recours à l'hypertrophie formelle dans la représentation ainsi qu'un traitement de surface très raffiné. Cela traduit notre souci de la qualité d'exécution des œuvres.



Figure 1.7 Denis Rousseau, *Synapses et autres phénomènes*, 2002 (détail), photographie à jet d'encre, bois, fibre de verre, résine de coulage, peinture alcide, env. 3 x 5 x 6 m, photo : Normand Rajotte, tiré de Daigneault, G., « Trois sculpteurs atypiques ». *Espace*, no 63, p 34.

Bien que la production de Rousseau soit quelquefois qualifiée de kitsch, elle est, selon moi, résolument imprégnée de la pensée baroque. Ses formes sont organiques, mouvantes et chargées de motifs décoratifs. Son travail est associé au jeu, à l'ironie et à la surcharge. L'hypertrophie des motifs répétitifs et l'ornementation sont des modes opératoires baroques et des stratégies récurrentes dans sa production. De plus, ses références au bonheur et à la joie témoignent d'une attraction affirmée pour le festif, le débordement et l'excès. Ses installations multiplient spatialement les correspondances et leurs assemblages

symboliques s'érigent en systèmes complexes et dynamiques. La facture de ses œuvres est particulièrement soignée ; elle s'éloigne de la séduction facile des objets, de la pacotille clinquante du kitsch, tandis qu'une virtuosité technique rend les œuvres séduisantes. Des techniques et des matériaux traditionnels se rencontrent dans ses sculptures, des matières comme le silicone, le polymère et cachent des dispositifs mécaniques, dont les mouvements viennent souvent surprendre le visiteur. En se déclenchant, ces mécanismes produisent des mouvements tels des frétillements, des agitations momentanées ou encore des tremblements de gigantesques poils de silicone noir, répartis sur une surface blanche et courbe. Des éléments sonores, des dispositifs cinétiques, des ornements lourds vont quelquefois jusqu'à donner des allures grotesques à certaines des sculptures. Les références, conformément à l'esprit baroque, sont multiples, passant du corps à la machine, de la bio-morphie au sacré, de la sexualité au festif. Chacun des assemblages de Rousseau favorise l'ouverture à la rencontre, qu'il s'agisse de renvois à l'architecture religieuse, à l'imagerie populaire, à l'histoire de l'art ou au folklore.

1.9.3 Stephen Schofield, le baroque industriel

Mon travail n'affiche pas nécessairement une forte parenté formelle avec la production de Schofield, mais c'est dans l'esprit de métissage et de liberté que des liens s'établissent entre ce que j'appellerais son « baroque industriel » et mon « baroque fait main ». Par son esthétique qui regroupe des objets d'usage dont les fonctions nous sont familières, Schofield fait appel à la perception tactile en utilisant des matériaux modestes, à la limite du domestique, de l'industriel et du banal. Par exemple, dans son exposition *Pape des sots*, (voir fig. 1.8) il présente une structure faite en tuyaux de métal récupérés à laquelle des moulages de béton de forme organique sont suspendus ou soutenus, dans un rapport d'interdépendance. Bien que, formellement et symboliquement, ces objets et cette structure soient très différents les uns des autres, cette mise en relation dans l'espace établit nettement un système étrange et fictif qui suggère

la vie ou l'éventualité d'un échange de fluides propulsés dans les tuyaux s'infiltrant dans les moulages en empruntant un parcours similaire à celui de la plomberie domestique, voire à celui du système de la circulation sanguine.



Figure 1.8 Stephen Scofield, vue partielle de l'exposition *Pape des sots*, présentée en France au Credac d'Yvry en 1996, tiré de Schofield, S., 1997, *Si je peux dire ainsi...*, France : Éditions de l'Aquarium Agnostique, p.10.

Des accumulations d'œufs en béton, un moteur d'aspirateur, des tuyaux, une petite veste en tissu cousue et remplie de sable de manière à simuler un corps, tout cela marque le choix de l'artiste de demeurer proche de la dimension concrète de la vie quotidienne. Dans sa pratique, il utilise la couture, la nourriture, la construction, la rénovation, la reproduction, montrant au spectateur l'érection, l'aspiration et le mouvement. Dans leur ensemble, les objets de la

même installation sont transparents et opaques, mous et durs, contenus et relâchés. Ses oeuvres peuvent paraître des représentations paradoxales de la nature par des matériaux industriels ou encore laisser entrevoir une ambiguïté des genres. Par exemple, les œufs, généralement attribués au genre féminin peuvent aussi être perçus comme des testicules puisqu'ils sont pendus et perceptibles à travers une fine membrane qui les réunit.

Ce « baroque industriel » est aussi présent dans ses sculptures réalisées avec des gants de caoutchouc noir (voir fig. 1.9). Les extrémités de leurs doigts se lient les unes aux autres, s'enfoncent et s'imbriquent les unes dans les autres pour établir une continuité et ainsi offrir des jeux d'assemblage qui mettent en relation les notions d'intérieur et d'extérieur, d'endroit et d'envers, de négatif et de positif, de contenu et de contenant, de continu et de discontinu, de mâle et de femelle. Le positionnement de ces paires de gants, constamment renouvelé, ainsi que l'étroite proximité des surfaces, des formes et de leurs référents remettent en cause les limites de l'objet. Par exemple, les doigts se changent en mamelles, en phallus, en petites bouches suceuses ou tout simplement en condoms, tout en préservant au gant son intégrité. Ces variations topologiques questionnent aussi la variété des rapports des êtres entre eux, en passant de la bonne entente à la tentative excessive d'absorption d'une forme par une autre.



Figure 1.9 Stephen Schofield, *Membered Lessons*, 1990, gant de caoutchouc, cuivre et plâtre, 42,5 x 17,5 cm, tiré de Schofield, S., 1997, *Si je peux dire ainsi...*, France : Éditions de l'Aquarium Agnostique, p. 47.

C'est dans la pièce *for Gwendolyn brooks* (voir fig. 1.10) que Schofield met en place les aspects les plus évidents du baroque. Formellement, cette sculpture suspendue est faite de plis et de replis de béton et de plastique, de drapé et de plissé. Elle représente un manteau accroché à l'envers, à la fois recouvrement et contenant, qui suggère la souplesse et la légèreté du tissu, mais qui est en fait rigide et lourd comme la matière pleine dont il est fabriqué. Cette apparence de vêtement, de légèreté, de souplesse et de confort est détournée par la matière industrielle, rigide, lourde et froide qu'est le béton. Associé à cette masse opaque, un imperméable de plastique transparent nous renvoie à nouveau, par opposition, à la légèreté et à l'immatériel. Ce vêtement, présenté en suspension dans l'espace, la tête en bas et les bras pendants, a le pouvoir de nous rappeler

la présence virtuelle d'un corps, mais dans une position d'inconfort, tout en suggérant d'y additionner le poids même du manteau. Cette association de la lourdeur du corps et de la suspension renversée propose l'idée d'une résistance, d'une tension ou d'un rapport de force, attribuable à la gravité. Elle nous situe, sur le plan de la perception, dans le risque d'une chute au sol d'un éventuel corps qui tomberait, glisserait du manteau, tête première.



Figure 1.10 Stephen Schofield, *For Gwendolyn Brooks*, 1994, plastique, fermetures à glissière et ciment fondu, 65 x 45 x 65 cm, tiré de Tisseron, S., 1994, *Stephen Schofield*, Lethbridge : Éditions Southern Alberta Art Gallery, p. 22.

La production de Schofield demeure donc charnelle malgré ses choix de matériaux de construction qui nous guident logiquement vers l'architecture et le

bâti. Cette complexification des formes et de la mise en espace propose, selon moi, un baroque dont le paradoxe s'énonce par l'association sensible d'un extrême raffinement à des matériaux résolument bruts.

1.9.4 Claudie Gagnon, le sur-baroque



Figure 1.11 Claudie Gagnon, *Petits miracles misérables et merveilleux*, 2000, détail d'un des douze tableaux vivants présentés dans le cadre de la MANIF d'art de Québec en 2000, celui-ci représentant l'automne, mettant en scène trois personnages et marquant la troisième partie du spectacle, photo : Yvan Binet, courtoisie de l'artiste.

Depuis plusieurs années, Claudie Gagnon quitte ponctuellement les espaces de la galerie pour investir les lieux de son propre quotidien, ceux de son salon, entre autres, ou, plus récemment, de son jardin de campagne. Elle y prépare et présente des événements multidisciplinaires alliant musique, théâtre, arts culinaires et arts visuels dans un assemblage festif, ludique. De plus, ses manifestations ne s'adressent pas nécessairement au public habituel ou initié des galeries. Elle s'affaire plutôt à provoquer des rencontres, même entre les spectateurs, en distribuant stratégiquement ses invitations et en intégrant à ses présentations des personnes de divers milieux pour accomplir différentes tâches. Ses événements ont un caractère baroque et le public est à son image.

Les œuvres de Gagnon sont des tableaux vivants qui émergent d'un assemblage libre de l'histoire traditionnelle de la peinture, du vaudeville, de la performance, du théâtre, de la culture populaire et du cinéma, pour ne nommer que ceux-là. Tout y est récupéré et revisité : les sujets, les matériaux, ses amis, son salon, les spectateurs, pour participer au jeu. Tout s'entrecroise, le bar du coin, la salle de concert, le théâtre italien, la kermesse, le salon et la maison hantée. L'artiste pose un regard transversal et grinçant sur notre société, notre communauté, notre quotidien, nos comportements et, donc, sur nous-mêmes à la fois comme spectateurs et acteurs de ces spectacles. Sa pensée est guidée par la désobéissance généralisée et un décroisement des genres et son esthétique excède et transgresse les interdits. Surcodage et enchevêtrement excessifs qui s'approchent de la débauche, le baroque de Gagnon en est un qui se recrée constamment parce qu'il est vaste, cynique et délibérément sans spécialisation ; il recycle tout incluant lui-même. Tout comme je le fais dans ma propre production, Gagnon crée des assemblages hétéroclites, des détournements à partir d'éléments spécifiques de notre culture, créateurs d'un sens nouveau au second degré de ses œuvres.

Cette notion même de détournement s'ancre dans son travail de différentes façons, dont l'une est très concrète et ludique, liée à l'art du maquillage, dans son sens large. Dans ses installations baroques, le vrai s'associe déceimment et subtilement au faux, sans même que sa présence indiscutable se fasse sentir, tout autant qu'il se présente comme faux. Il n'a pas été surprenant de voir dans

un de ses événements festifs, par exemple, une table dressée où cohabitent de petites pâtisseries françaises ornées d'un œil, déposé au centre d'un « crémage » immaculé, juste à côté d'une tête de porc laquée dont les yeux sont absents, tout cela présenté comme si Bacchus lui-même était notre hôte. Claudie Gagnon construit et déconstruit constamment des mondes imaginaires qui présentent une étrange similitude avec notre réalité, mais qui sont ironiquement exacerbés par une suave perversion. Bien que perversie, cette réalité nous appartient en propre, mais ce n'est qu'à travers les spéculations contemporaines de tels artistes baroques que l'on peut la percevoir de cette façon.

1.10 Artistes baroques hors Québec

1.10.1 Shary Boyle, baroque séduisant

Shary Boyle est une artiste canadienne qui travaille, tout comme moi, en associant la pensée baroque à la pensée surréaliste. La séduction, l'ornementation et le travail minutieux sont des stratégies que nous partageons dans la réalisation concrète de nos travaux. De plus, ses sculptures, des figurines de porcelaine polychromes et excessivement détaillées, réfèrent au féminin, dans la facture tout autant que dans le sujet, tout comme mes propres oeuvres. Dans sa série *Lace Figures* (voir fig. 1.12) notamment, Boyle présente une collection de petites figurines représentant des femmes couvertes de dentelles, de fleurs, d'un raffinement excessif et d'une surcharge ornementale très élaborée. À prime abord, ces figurines font référence aux porcelaines anglaises du XVIII^e siècle dont la délicatesse, la grâce et le raffinement idéalisent l'image de la féminité. En se référant à ces statuettes précieuses, Boyle octroie une dimension d'autant plus subversive à ses œuvres qui s'en distinguent par leur mièvrerie. Par exemple, d'élégantes demoiselles posent des gestes impertinents comme celui de tenir leur tête arrachée entre leurs mains ou encore de jouer avec un long fil blanc à l'aide de ses six bras. D'autre part, elles laissent apercevoir des détails inconvenants : une tête couverte d'un drap avec deux

orifices pour laisser filtrer le regard, des yeux exorbités, une main d'animal sortant d'un jupon, une tête presque entièrement recouverte de fleurs et d'ornements, huit yeux au milieu d'un front, etc.

La représentation d'une sublime demoiselle à la peau d'ivoire mutilée, habillée de dentelle anglaise noire et blanche, qui tient sa propre tête arrachée entre ses mains tout en conservant un sourire détaché et angélique est, par exemple, un des cas de détournement réalisés par Boyle (voir fig. 1.12). Je n'hésiterais pas à qualifier ce travail de féministe dans la mesure où la violence et la fausseté implicites dans les constructions de beauté idéalisée sont une partie importante du travail percutant de l'artiste. Ses œuvres sont tellement ornées et excessives qu'elles en viennent presque à anéantir le sujet, la perversion de toute cette ornementation ne laissant transparaître que le jeu baroque des apparences. L'humour profondément noir, caustique et critique s'allie à la dimension superficielle de ces figurines et en pervertit la joliesse jusqu'à la rendre laide.



Figure 1.12 Shary Boyle, *Lace Figures*, 2005, détail d'une série de porcelaines, porcelaine et peinture à porcelaine, 20 cm de hauteur, collection de la Galerie nationale du Canada, tiré du site internet <http://www.sharyboyle.com/sculpture05.htm> le 10 janvier 2007.

Le détournement de sens, passant de l'artifice de la féminité à la violence, provoque une collusion entre la beauté et la rage, entre la peur et la tendresse. Ces assemblages paradoxaux sont le résultat d'une construction virtuose, propre et claire, contaminée par le fantastique surréaliste qui conserve sa séduisante nature merveilleuse tout en y introduisant une charge émotive inconfortable, charnelle et issue d'un étrange imaginaire. C'est notamment en lien avec cette démarche paradoxale de Boyle que je peux considérer nos travaux comme parents. Dans une même sculpture, l'esprit baroque de Boyle nous transporte du rêve au cauchemar, d'un excès à un autre, cela sans répit. Par ailleurs, ses choix

chromatiques et thématiques, son investissement de l'univers féminin et ses stratégies d'enjolivement sont des modes opératoires que je peux associer à ma pratique.

1.10.2 Adriana Varejao, baroque de rupture

Adriana Varejao est originaire du Brésil, pays où l'on retrouve plusieurs architectures de l'époque baroque, qui ont d'ailleurs inspiré certaines de ses œuvres. C'est en effet à partir de la culture et de l'histoire du Brésil que Varejao élabore les concepts et l'esthétique de son travail. Ses œuvres incarnent les multiples facettes de son identité culturelle en faisant cohabiter l'histoire, l'architecture et le corps dans un rapport qui bouleverse les relations entre ces réalités, jusqu'à établir un renversement inusité des conventions.

La peinture de Varejao est particulièrement physique. Par exemple, dans son œuvre intitulée *Azulejaria, De tapete em carne viva* (1999) (voir fig. 1.13) la représentation peinte de tuiles de céramique et de viscères humains associe l'architecture baroque brésilienne à la représentation du corps, très charnelle et intime, en liant dans la même œuvre leur puissante et distincte beauté. Dans les fissures du plan délocalisé des céramiques, cet amoncellement de chairs à nu trace une silhouette féminine étendue sur le côté qui nous rappelle vaguement le profil de l'*Olympia* (1863) de Manet et opère ainsi un renvoi historique à la peinture européenne. Les motifs décoratifs géométriques et ordonnés des tuiles fissurées contrastent avec le dessin organique et sinueux de la chair rouge, vivante et visqueuse. Cette tension provoquée et accentuée par la dimension tactile des ruptures, par l'oscillation de la violence de la chair et l'organisation connue du dessin des tuiles, correspond à la sensibilité baroque. L'ensemble des œuvres de cette artiste agit en établissant de la sorte une tension dialogique entre l'ordre et le désordre, la profondeur et la surface, l'inertie et la circulation, le poids et la légèreté, la forme et la métamorphose, la mort et la vie.



Figure 1.13 Adriana Varejao, *Carreaux aux motifs de tapis et chair vivante*, 1999, huile, mousse, aluminium et bois sur toile, 150 x 190,5 x 25 cm, tiré d'un collectif d'auteurs, 2003, *Vitamine P*, Paris : Phaidon, p. 337.

J'aimerais ici souligner que l'utilisation de la référence en peinture, par la reproduction d'un motif de céramique, issu directement de la tradition de la période baroque, agit comme mode opératoire et de représentation. Adriana Varejao s'approprie aussi les stratégies du pli, du drapé et de la suspension des corps, stratégies généralement associées au baroque historique tant pictural que sculptural qu'elle transfère dans un univers en trompe-l'œil. C'est là une stratégie baroque traditionnelle qui a pour fonction de tromper les sens.

L'utilisation des motifs décoratifs, l'hybridation des représentations, la liberté des assemblages conceptuels, l'entrelacement des contrastes et l'ambiguïté des limites disciplinaires sont des problématiques que je partage avec plusieurs artistes qualifiés de baroques dont Varejao.

1.10.3 Michael Combs, baroque fait main

En pénétrant dans l'espace de l'installation de Combs (voir fig. 1.14), un univers complexe s'ouvre à nous, marqué par l'extravagance ludique et étrange des éléments qui le composent et du contexte d'où il émerge. *La chambre des trophées* nous propose l'indice d'une préoccupation identitaire, remettant en question le monde du masculin par le biais de l'autobiographie. Cette installation place le visiteur face à une énigme en exigeant de lui qu'il distingue le vrai du faux, ce qui constitue une autre des caractéristiques propres au baroque.



Figure 1.14 Michael Combs, vue partielle de l'installation *in situ* *The Trophy Room*, présentée au musée d'art Parrish de Southampton (N.Y.) en 2005, tiré de Wallach, A., « Real men don't carve handkerchiefs ». *Sculpture*, vol. 25, no 1 (janvier/février 2006), p. 48.

Le travail de Combs en est un de virtuose du simulacre ; dans son œuvre, tout devient suspect. Et c'est bien en cela que son travail est résolument baroque. L'atmosphère générale de l'installation met l'accent sur l'éclectisme de ses objets qui accumulent des références comme la chasse, le sport, le jeu, la guerre, la violence et le sexe dans le contexte d'un pavillon de chasse. Ce décor s'apparente à celui d'un véritable bordel, tout en laissant voir le plafond du musée dans lequel il figure. Le pavillon de chasse est tapissé de papier de

couleur rouge sang, ornementé d'un motif répétitif reproduisant en noir la forme d'un pénis en érection stylisé. De plus, il comporte des rideaux, faits d'un tissu semblable à celui qu'utilisent les forces armées pour le camouflage. Cet environnement pour hommes est excessivement chargé d'objets, de références, de niveaux d'interprétation, de renversements, de magie et d'horreur. Cet univers emblématique du masculin présente le romantisme de la chasse et, métaphoriquement, celui du leurre, de l'ambivalence des objets du désir ; il établit une corrélation entre la réalité et le fantasme, entre ce qui « semble » et ce qui « est ».

Une telle complexité baroque est aussi présente dans mes installations. L'attention portée à l'exécution du travail, le simulacre, l'entrelacs des références et la charge esthétique d'une théâtralité, renversée par des stratégies paradoxales de mise en espace, sont aussi des liens que je peux tisser entre le travail de Combs et le mien. En ce qui a trait à l'exécution de ses pièces, Combs met en œuvre une dextérité et une minutie hors pair, en ce sens où l'entière de ses œuvres illusionnistes est fabriquée manuellement, avec un souci du détail et de la perfection qui relève pratiquement de l'expertise des artisans. Chez lui, rien n'est laissé au hasard. Il va même jusqu'à « designer » lui-même le motif phallique du papier peint qui servira à tapisser les murs de l'espace de son installation. Si l'on observe d'ailleurs très attentivement chaque coin de cet espace décoré à l'excès, on y trouvera de nombreux éléments ornementaux et, si ceux-ci semblent être au premier coup d'œil de simples références, presque anodines, au monde de la chasse, ils cachent tout de même plusieurs couches de sens différentes. Ils offrent au regardeur plusieurs possibilités d'appréhension formelle, plusieurs voies d'interprétation. Les œuvres de Combs reconduisent indéniablement à la métaphore. Cette stratégie baroque polysémique et sensualiste, mise en œuvre par des modes opératoires et des procédés d'exécution très complexes et à travers la réalisation de sculptures très finement élaborées, me permet de tisser des liens entre la production de l'artiste américain et la mienne.

1.10.4 Matthew Barney, le baroque complexe

Le travail de Barney met en scène un univers narratif fascinant, à la fois discontinu, fictif et intemporel, truffé d'objets et de personnages hybrides, de performances étranges exécutées et filmées sans la présence de public. Artiste américain multidisciplinaire, Barney se métamorphose pour exécuter ses performances filmées qui lui demandent des compétences autres qu'artistiques. Les rituels d'endurance privilégiés par ses scénarios lui demandent une forme physique exceptionnelle, par exemple celle qui lui permet d'escalader les parois intérieures du musée Guggenheim, situé à New York. Ses performances filmées au contenu complexe incluent une multitude de facettes inter-reliées qui se déploient dans le temps dans différents lieux et par le biais de divers médiums. Il élabore, par exemple, des sculptures qui lui servent dans le contexte de ses performances filmées, dans un premier temps, et qui sont ensuite représentées en galerie, alors accompagnées de photographies ou de la vidéo pour laquelle elles ont été créées.

Les œuvres de Barney sont très personnelles et difficiles à décrire ainsi qu'à saisir en raison de leur foisonnement symbolique, métaphorique et formel excessif. Je me référerai donc ici aux seuls fragments d'une de ses œuvres pour illustrer mes propos, soit le numéro trois de la série vidéo intitulée *The Order, Cremaster* (voir fig. 1.15). Dans cette vidéo, les lieux et l'architecture où se déroulent les performances participent de la dimension conceptuelle et esthétique de l'œuvre, de façon substantielle. L'intérieur spiralé du musée Guggenheim de New York soutient, entre autres choses, l'action métaphorique d'ascension et de descente, s'incarnant dans l'escalade de l'artiste à travers les cinq étages du musée comme à travers cinq paliers d'épreuves initiatiques. La notion de descente est d'autant plus accentuée que de la vaseline, chauffée par Richard Serra lors de cette performance filmée, s'écoule à partir du cinquième étage du musée jusqu'à son rez-de-chaussée, dans un dalot installé le long des murs. La double action de descente et d'ascension, du liquide qui coule et de Barney qui grimpe les paliers un à un, commande donc une transformation d'atmosphère, d'esthétique, de temps, de réalité, de défi à rencontrer d'un étage à un autre. Pour cette escalade, l'artiste est travesti en une espèce de

personnage d'apparence cannibale à la peau rose puisqu'il tient une pièce de tissu rose tachée de rouge dans sa bouche, dont le pourtour est également maquillé de couleur sang. Il est aussi seulement vêtu d'une jupe à carreaux écossaise, de longues chaussettes à carreaux bleus et est coiffé d'un immense chapeau de peluche rose. Ce personnage hybride, de parade à cause de son chapeau, de chasse à cause de l'artifice qu'il tient entre ses dents, retrace au cours de son ascension, évoquant à la fois la rage du rouge et la douceur des pastels, une archéologie intime et fantasmatique, symbole d'une dualité volontairement irrésolue par son auteur. Il nous propose un amalgame d'expériences sensorielles étrangement baroques, nous projetant dans un entrelacs de sensations connues et inconnues, sobres et opulentes, publiques et intimes, voluptueuses et cartésiennes, etc. La concoction hybride d'humain et d'animal, savamment exécutée et incarnée par Barney, brouille les frontières entre le naturel et le synthétique. L'artiste peuple, par ailleurs, l'espace spiralé du musée d'un bestiaire baroque constitué de son propre personnage hybride, d'une jeune femme mi-féline, mi-cerf ou biche, à laquelle des prothèses en forme de pattes de cervidé servent de jambes et d'un groupe de personnages féminins déguisés en moutons dansant la claquette. Il situe aussi l'action entre le macabre et le merveilleux, entre le somptueux et le décadent et marque ainsi la dimension interchangeable des identités.



Figure 1.15 Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002 (détail), photo de Chris Winget © 2002, courtoisie de la Galerie Gladstone, tiré du site internet http://www.bymed.org/matthew_barney/cremaster.html le 10 février 2007.

Cellulaire, stellaire, mythologique, populaire, sexuel, initiatique, historique, rythmique métaphorique, ludique ne sont que quelques-uns parmi les concepts mis en tension dans les œuvres de Barney. Cette effusion de sensations, ainsi que le surcodage de ses œuvres, terriblement baroques, se montrent tout autant fascinants que déconcertants.

Dans nos univers baroques respectifs, j'identifie comme liens de parenté entre les œuvres de Barney et les miennes les stratégies du travestissement, de la narration, du renvoi historique, de la minutie dans l'exécution des œuvres et de la cohabitation d'oppositions, à la fois formelles et conceptuelles à l'intérieur

d'une même œuvre. Le bestiaire fantastique qu'il élabore pour ses vidéos peut d'ailleurs trouver son semblable dans certaines de mes réalisations dont l'exposition *La femme du boulanger* réalisée en 1992 (voir fig. 1.18). L'utilisation qu'il fait de l'imagerie du monde animal peut aussi renvoyer directement à la mise en scène des lapins dans ma propre exposition *Manœuvres exquises*. Et, bien que la dimension performative du travail de Barney nous différencie nettement l'un de l'autre, l'inspiration fantastique, voire surréaliste, qui paraît être à l'œuvre dans son travail en est une que j'utilise également pour me propulser dans la création.

1.11 Ma pratique depuis 1989

Mon travail présente certaines affinités avec les œuvres dont il vient d'être question dans ce chapitre. Cependant, l'esprit baroque correspond chez moi à une réalité que je qualifierais de renouvelable et qui m'a permis d'en explorer diverses facettes au fil de mes années de pratique. Je ressens toujours un certain inconfort lorsqu'il est question de définir mon travail parce que, comme je l'ai énoncé à plusieurs reprises dans cette thèse, l'essence même du baroque réside dans le fait qu'il ne se soumet pas à une seule définition. Par contre, dans mes œuvres, il est possible d'identifier un fil conducteur lié à diverses manifestations de mon esprit baroque ou à la complexité changeante et illimitée de la vie et qui passe par la déconstruction et le chaos, mais qui laisse tout de même entrevoir de ma part une véritable volonté d'harmonie.

Afin de poser un regard sur ma pratique en général, j'ai choisi cinq pièces représentatives de ma production que je présenterai ici par ordre chronologique en commençant par la plus ancienne. Mon installation *Modeste et Mignon* réalisée en 1989 et exposée à la galerie Simon Blais de Montréal en 1992 présentait une série de portes suspendues, récupérées et ornementées, ainsi que des socles de plâtre peint sur lesquels étaient déposées des sculptures de formes phalliques (voir fig. 1.16).



Figure 1.16 Détail d'un des éléments de l'installation *Modeste et Mignon*, 1989, présentée à la Galerie Simon Blais de Montréal en 1992.

Par son titre, cette œuvre faisait référence à un roman de Balzac intitulé *Modeste et mignon*, dans lequel le personnage d'une jeune fille de bonne famille devait choisir entre deux candidats pour son mariage. Ce roman de Balzac aborde, selon moi, des thèmes apparentés à plusieurs aspects récurrents du baroque comme ceux de l'illusion, des apparences, de la séduction et de la superficialité en les rapprochant des valeurs moins aguichantes de la profondeur, de la simplicité et de la sobriété, qui mèneraient plutôt à l'authenticité, à la vérité ainsi qu'à l'honnêteté.

Chaque élément dans mon installation de 1989 était cependant un travestissement, car je m'étais permis tous les artifices pour habiller mes pièces.

Les phallus, comme les portes, étaient peints de couleurs diverses et, de plus, ils étaient ornements de fleurs, de fruits, de cuir, de dentelle, de fourrure, de feuilles et de rubans. Des stratégies d'enjolivement, habituellement attribuées à l'univers féminin, surinvestissaient aussi les formes que j'avais créées et engendraient la notion de paradoxe attribuable au style baroque. L'ornementation des phallus, par laquelle j'avais volontairement féminisé la représentation du sujet, présentait ces petites sculptures comme étant des objets qui avaient reçu une attention particulière, un travail de surface minutieux suggérant, non sans humour, un certain investissement de temps dans la préparation des jeux de l'amour et de la séduction. D'autre part, les appareils festifs et colorés de ces sculptures laissaient voir ma propre volonté de les habiller de façon superficielle et frivole comme des petites poupées offertes à la célébration ludique de la rencontre et de l'amour naissant.

Dans une autre œuvre, *Petites intimités nocturnes* (voir fig. 1.17), datant de 1991, présentée au Musée d'Art Temporaire de Neijmegen en Hollande la même année, trois pièces en forme de bouches découpées à même une pièce de cèdre de quinze centimètres d'épaisseur étaient peintes à l'acrylique et recouvertes de peluche, de fleurs de tissu et de petites billes de bois. Cette œuvre n'était présentée qu'une fois la nuit tombée.



Figure 1.17 Détail de l'installation *Petites intimités nocturnes*, 1991, présentée au Musée d'Art Temporaire de Neijmegen en Hollande en 1991.

Les trois bouches de bois ne présentaient aucun traitement de finition sur leurs côtés texturés et laissaient ainsi paraître les traces creusées par la lame de la scie qui avait servi à les tailler. Le contour de leurs lèvres était dessiné par la rencontre du bois brut peint en vert foncé qui formait leurs côtés et des divers matériaux qui recouvraient le plan frontal de chacune des sculptures. Chacune d'elles était investie, sur le plan frontal, d'un traitement distinct, agissant comme un maquillage particulier qui lui attribuait des qualités plastiques singulières. Les lèvres d'une d'entre elles étaient recouvertes d'une pâte d'acrylique rose pâle et modulée, appliquée d'une manière irrégulière tandis que celles de sa voisine étaient couvertes de peluche à longs poils d'un orangé très vif. Les lèvres de la troisième bouche, dont le traitement était beaucoup plus complexe, étaient formées par un amalgame de petites billes de bois jaune et rouge collées sur une surface peinte en bleu, texturée et ornée de petites fleurs de tissu rouge. Enfin, au centre de chacune des trois sculptures, une langue de porc était fixée avec des punaises dorées. Il ne reste d'ailleurs que des documents photographiques de cette installation, la nature éphémère de la langue ne permettant pas de la conserver.

Ces trois pièces étaient accrochées au mur, à la hauteur approximative de la bouche des spectateurs, dans une salle obscure ; c'était le visiteur lui-même qui devait les éclairer en les regardant avec des lunettes qui lui étaient distribuées à l'entrée de l'exposition. Ces dernières étaient munies de deux petites ampoules placées sur chaque branche de la monture. Cette stratégie jouait donc énormément sur le principe de réception de l'œuvre par le visiteur ; elle proposait une nouvelle expérience de perception des œuvres d'art. Ce concept de présentation provoquait alors un effet de surprise. La rencontre, forcément plus « intime », entre le visiteur et l'œuvre s'établissait dans un rapport de proximité obligé. L'invitation que je lançais ainsi à la participation active du spectateur induisait une dimension ludique et éventuellement chaotique à cette œuvre qui affichait par là une forte similitude avec certains modes opératoires baroques.

Le caractère baroque de ces pièces fabriquées avec peu de moyens résidait notamment dans la cohabitation des couleurs, des textures et des matériaux éclectiques qui les composaient tout autant que par la représentation équivoque qu'elles offraient. En effet, la langue épinglée au centre de chacune des bouches détournait la dimension festive et ludique de leur maquillage excessif pour proposer leur contamination par la présence d'un lambeau de chair pendant, semblable à un phallus rabougri. Enfin, ces trois sculptures d'apparence pulpeuse traduisaient à la fois les concepts de fête et de sensualité tout autant que ceux d'usure et de vieillissement au sein d'un rapport de complémentarité et d'opposition éminemment baroque.

En 1993, je réalisais l'installation *La femme du boulanger* (voir fig.1.18), composée de trois éléments, une table, une lampe sur pied et un immense portrait. L'œuvre fut exposée à la galerie La Centrale de Montréal la même année.



Figure 1.18 L'installation *La femme du boulanger*, 1993, composée de trois éléments, présentée dans le cadre de l'événement *Les secrets d'Olympia* à galerie La Centrale de Montréal en 1993.

La table de cette installation avait été construite en deux sections, sa partie supérieure s'imbriquant dans le châssis de sa partie inférieure. La section supérieure, exécutée en taille directe dans du cèdre, représentait une accumulation de seins de femme de formats différents, se juxtaposant les uns aux autres à la manière de petites miches de pain doré. Le collage de planches de bois naturel sculpté qui la composait était blanchi à certains endroits et verni de façon à ce que toute sa surface semble lustrée. Des protubérances, teintées dans des tons de rose variés, faisaient office de mamelons à ces masses de seins, qui se concentraient surtout sur le pourtour de la table, de sorte que son centre paraissait vide et creux comme un récipient. Les formes situées sur les bords extérieurs de la table apparaissaient beaucoup plus lisses que celles qui se rapprochaient plutôt de son centre. Malgré ces petites différences, toutes ces formes s'encadraient les unes dans les autres et s'accumulaient de façon à suggérer une somme impressionnante de seins offerts comme de la nourriture appétissante et déposés sur une table dont les quatre pattes de satyre avaient bénéficié d'un traitement de surface différent. Tout comme les rebords extérieurs

de la table, ces dernières étaient partiellement recouvertes de feuilles de bois peintes et réparties comme des écailles de poisson. Leurs quatre bouts qui simulaient les sabots ferrés d'un animal semblaient augmenter la hauteur de la table dont le dessus était aussi orné d'une sorte de nappe de velours rouge plissé. L'une de ces quatre pattes était recouverte de plâtre dans lequel apparaissaient des motifs de feuilles, de fleurs, de fruits et d'angelots, qui s'apparentaient à ceux que l'on retrouvait aussi sur la lampe de mon installation. Les trois pieds de cette dernière étaient couverts de feuilles de bois bleu cobalt ou violacé. Ils étaient prolongés par une longue colonne de plâtre bleu décorée et coiffée d'une forme de verre ovoïde dont la matière translucide tournait au rose lorsqu'elle était éclairée par une ampoule. Le fil démesurément long de la lampe était recouvert, lui, de ruban vert et de feuilles artificielles vertes, imitant un lierre. Le troisième élément de cette installation, un portrait photographique de couleur sépia représentant un jeune homme, était encadré par une forme ovale de bois peint et lustré et était disposé sur le sol à côté de la table.

Ce travail confirmait encore une fois mon parti pris pour les modes opératoires baroques par le choix que j'y avais fait de matières aux possibilités riches et variées, ainsi que par l'opulente sensualité de leur assemblage. L'univers que je présentais dans cette installation était d'autant plus complexe que les multiples couleurs, les matières, les textures et les formes encourageaient le visiteur à faire l'expérience d'une densité impressionnante de sensations, liant peinture, sculpture, photographie et collage au sein d'une accumulation exubérante de courbes, de lignes et de plans dynamiques. Les thèmes du masculin et du féminin, de l'homme et de la bête, du quotidien et du spectaculaire, de la sexualité et de la nourriture, de l'humain et de la nature, de l'utilitaire et du décoratif se côtoyaient également dans cette œuvre par le biais d'une théâtralité excessive, sensualiste et toujours baroque. Cette mise en scène gourmande du corps, des sens, de la généreuse volupté des formes féminines faisait percevoir une dimension sensuelle des passions que j'avais cherché à traduire formellement dans mon œuvre tout en visant à contrefaire la complexité de ma nature hédoniste, je l'avoue, par une complexité excessive de l'art. Cette pièce pouvait certainement provoquer un inconfort lors de la réception puisqu'elle laissait pressentir la possibilité d'un renversement, la stabilité formelle de la sur-

ornementation semblant constamment sur le point de démasquer l'artifice. Pour éviter ce renversement, j'avais accordé une attention particulière aux moindres détails. Par exemple, le fil électrique de la lampe était démesurément long ; il figurait un lierre vert et feuillu pénétrant un mur au lieu de laisser tout bonnement apparaître l'objet fonctionnel et conventionnel. Il dissimulait de la sorte un simple fil électrique blanc et standard sous une abondante et luxuriante ornementation, stratégie illusionniste qui maintenait le regardeur dans l'univers spectaculaire baroque, où l'excès et l'artifice deviennent normes.

C'est en 1994 que j'ai réalisé ma sculpture *Le baiser volé* (voir fig. 1.19), exposée la même année au centre d'exposition de Baie Saint-Paul dans le cadre de l'exposition *Paysage*. Cette pièce avait été construite en deux parties distinctes : une rose à sept pétales gigantesque, charnue et lustrée, exécutée en taille directe dans du bois de cèdre et déposée sur un socle de métal ouvré peint de couleur dorée.



Figure 1.19 *Le baiser volé*, 1994, bois et métal peint, 113 x 112 x 106 cm.

Bien que la forme générale de la sculpture référait à la représentation d'une rose, la configuration de l'embranchement de ses pétales en était différente ; les roses dans la nature montrent l'organisation de leur pétales en évoluant en spirale en se juxtaposant et en s'enroulant les uns autour des autres. Dans *Le baiser volé*, les trois pétales extérieurs de la sculpture empruntaient cette disposition naturelle tandis que les autres étaient disposés en paires comme des lèvres. Leur coloration était d'un rose fuchsia, variant du foncé au pâle de leur extrémité extérieure jusqu'au centre de la fleur. Une démarcation radicale entre l'intérieur et l'extérieur de la pièce était créée par le passage soudain de la couleur rose à la couleur verte très foncée à la rencontre de la limite des contours des trois pétales périphériques. L'extrémité de la tige de cette pièce florale était formée d'un cône métallique noirci et soudé au bronze à la tige et au

dos de la fleur et par des feuilles de métal disposées sur le calice comme des écailles de poisson. Cette forme dynamique et organique était déposée en surélévation diagonale sur un socle délicat à trois pattes faites de multiples embranchements de tiges métalliques vrillées, qui se terminaient par des pointes effilées.

Cette pièce nous présentait donc l'image d'une fleur, mais avec des sous-entendus assez particuliers. En effet, elle offrait par sa disposition en oblique sur le socle le concept d'une bouche rose et rebondie et renvoyait également à l'image du sexe féminin. L'intérieur de la fleur rappelait d'ailleurs un certain registre formel du genre féminin, velouté, courbe, abondant tandis que son extérieur en suggérait un du genre masculin, avec sa couleur foncée, son métal comme une armure et sa forme pointue. Le concept d'une fleur mise à nu contrastait, d'autre part, avec le matériau métallique d'apparence lourde qui enveloppait le pourtour de la sculpture tout comme la masse florale pleine qui contrastait aussi avec la légèreté de son socle filiforme. Cette œuvre évoquait donc aussi l'esprit baroque par ses diverses stratégies de mise en formes telles l'ornementation, la coloration, l'hypertrophie, le traitement de surface excessif et, enfin, par la co-présentation, antagoniste ici, de la sculpture de la rose, lourde et sensuelle déposée sur des volutes dynamiques, froides et dorées du socle.

Lors de la fête de la Saint-Valentin de 1997, je révélais un autre aspect de ma pratique baroque à la galerie L'Oeil de Poisson de Québec avec mon exposition intitulée *Les Glaces* (voir fig. 1.20). Les pièces de cinq pieds par neuf pieds qui figuraient au sein de cette exposition, blanches, froides et « silencieuses » marquaient explicitement une différence formelle et conceptuelle avec mes productions précédentes.

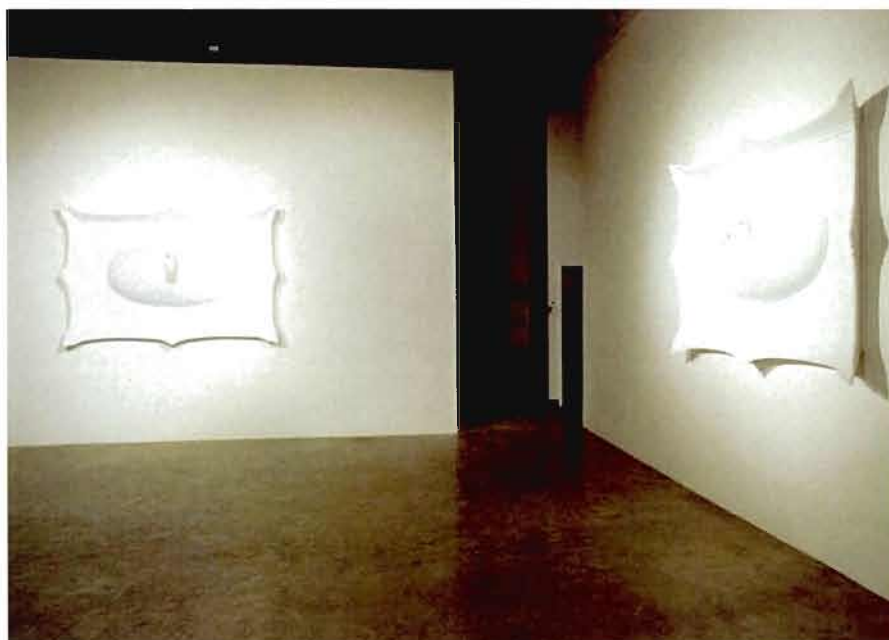


Figure 1.20 Vue partielle de l'installation *Les glaces*, 1997, présentée à la galerie L'Oeil de poisson de Québec en 1997.

Les centres ovoïdes et bombés de deux tableaux massifs aux cadres ornementaux très volumineux étaient ornés chacun d'une petite image peinte avec un procédé ancien, la tempéra à l'œuf. Ces tableaux-objets étaient peints en blanc sur toute leur surface et les petites peintures qu'ils contenaient représentaient des mains de taille réelle. Ces tableaux-objets de format panoramique étaient accrochés au mur, leur point de fuite central donnant juste un peu au-dessus du regard du visiteur, ce qui l'obligeait à lever la tête pour les regarder. Une sculpture en métal aussi peinte en blanc était accrochée à l'un des murs de la salle d'exposition et présentée avec les deux tableaux-objets, ce qui provoquait l'effet d'une atmosphère tout autant silencieuse.

Dans cette installation, l'émotion festive, généralement reconduite par mes œuvres, laissait place à une émotion « religieuse » ou à une impression très forte de lumière et de pureté qui mettait l'emphasis, par opposition, sur les petites représentations situées au centre des deux tableaux : des images de mains entourées de branches d'acacia auxquelles les épines des tiges infligeaient des blessures. En contrepartie, les thèmes de la sensualité et des passions étaient là encore présents, représentés dans ce qu'ils ont de plus violent, oscillant sans

cesse entre illusion et désillusion tout en exposant leur sujet ainsi mitigé, l'amour. La théâtralité servait alors à mettre en scène des liens passionnels complexes. Le côté horrible de l'amour, l'idée de déséquilibre transitoire, celle d'un chaos des rapports humains sont évoqués dans ces pièces sans retenue, toujours dans le même esprit excessif.

Plus précisément encore, un des tableaux de cet ensemble intitulé *La chute* (voir fig. 1.21) montrait des mains d'homme et de femme cherchant à se séparer alors que des branches d'acacia les liaient l'une à l'autre en les marquant de blessures profondes.



Figure 1.21 Détail de *La chute*, l'un des éléments de l'installation *Les glaces*, 1997, présentée à la galerie L'Oeil de Poisson de Québec en 1997.

Cette pièce évoquait, selon moi, à la fois l'enlacement et le bouleversement suscité par une séparation. Les mains les plus féminines de ce couple étaient distinctement identifiées par le cliché du vernis à ongle rouge. Dans cette représentation angoissante, le dénouement était sans solution facile ; cette pièce rappelait la souffrance presque mortifère vécue par des amoureux au moment de briser les liens qui les avaient unis. En plus des acacias, des lierres fins peints traçaient autour du couple de mains des circuits complexes, mais

vraisemblablement plus doux. Ces lierres suspendaient un fruit entre les deux mains organisant une représentation que je voulais très proche de l'image du Sacré-Cœur saignant des images religieuses de mon enfance. *Les Glaces*, par leur évocation à une extase spirituelle représentaient pour moi les caractères narcissique, théâtral et emphatique du rapport de couple, que ce soit de celui des deux amants, celui des parents et des enfants, voire celui des ecclésiastiques et de Dieu.

Ce bref retour sur mes œuvres plus anciennes semble laisser voir que l'emploi des modes opératoires baroques dans mon travail en arts visuels date pratiquement de l'instauration de ma pratique. Jusqu'ici j'ai tenté d'identifier certains modes opératoires d'œuvres déjà réalisées, dans la réflexion qui suit, je tenterai de faire une analyse thématique du corpus de l'installation *Manœuvres exquises* sous forme d'un parcours des lieux de l'exposition à la galerie Circa de Montréal.

CHAPITRE II

BOUCLE RÉCURSIVE

2.1 Mise en espace

2.1.1 Problématique : une mise à jour

Curieusement, en vingt ans de pratique, il ne m'était jamais venu à l'esprit de problématiser la mise en espace de mes expositions, bien que j'aie été consciente de l'importance de ce travail. Cette notion de mise en espace est demeurée, pour moi, à ce jour, surtout définie par ma connaissance empirique et intuitive de l'espace. Je me pose maintenant la question : qu'est ce que la mise en espace et quels sont ses enjeux dans ma pratique en arts visuels ?

Cette problématique de la mise en espace en sculpture-installation est complexe parce qu'elle fait apparaître d'autres avancées variées, fascinantes et imprévues ; elle est une phase de la création où le hasard intervient et oblige la pensée à s'agencer dans un ordre mobile ; elle est aussi de l'ordre de l'imaginaire.

L'objectif de la présente réflexion est de me pencher sur le geste même de l'organisation définitive de mes œuvres dans un lieu particulier (la galerie *Circa*), qui participe grandement à rendre ma pensée intelligible. Au cours de la préparation de la mise en espace de mon installation dans la galerie, je pouvais m'appuyer sur des photographies et un plan de la salle, ainsi que sur ma propre expérience du lieu en tant que visiteur d'expositions de sculptures réalisées par d'autres artistes. Bien avant la mise en place définitive, je prévoyais y créer une

atmosphère d'agitation, de turbulence et de remous et cette vision ne s'est pas affaiblie en cours de route ; elle s'est même affirmée comme un indice fertile dans le processus même de réalisation des fragments de l'œuvre.

Bien que toujours dans l'incertitude, je me suis mise au travail pour dresser un corpus d'objets, pour composer un coffre à outils dont l'ensemble serait aménagé sur les lieux. En même temps, je prévoyais que quelques objets pourraient ne pas être inclus dans l'installation. Il m'importait à ce moment-là que ce coffre à outils, toujours à l'état spéculatif, contienne des éléments mobiles réunis de façon combinatoire. Avec cette idée en tête, j'ai imaginé un premier mode de rencontre avec mes objets. La « mise ensemble », qui n'est pas un collage, est un schéma conceptuel toujours susceptible d'être re-dispersé dans un contexte particulier ; elle témoigne d'un engagement momentané et peut être revue, recomposée ou ne jamais être reproduite. Chaque élément de mon installation est porteur d'un potentiel infini et versatile qui n'est établi qu'au moment de la mise en espace proprement dite. L'aménagement *in situ* répond à une réalité de la diffusion des arts visuels, celle d'un changement de lieu d'exposition constant pour une même production : nomadisme forcé qui commande d'être pris en compte au moment de la conceptualisation du travail. L'assemblage définitif fut le résultat d'une stratégie que j'ai choisie en fonction de la configuration changeante des différents lieux dans lesquels mon installation allait être vue, mes choix m'offrant la possibilité de réorganiser mon exposition, voire d'en soustraire quelques pièces, de les inter-changer ou d'en ajouter des nouvelles.

2.1.2 Mise en espace baroque

Suite à mes intuitions, force est de constater que ma conception de la mise en espace est, encore une fois, influencée par l'esprit baroque puisqu'elle s'inscrit dans une perspective de la multiplication des points de vue et tend vers une organisation excentrique et turbulente des objets dans l'espace. Lors de la mise en espace sur laquelle j'avais au préalable longuement réfléchi, en

alternant la saturation excessive des pleins et des vides, je cherchais à fractionner l'espace en établissant des correspondances entre des « îlots métaphoriques », c'est-à-dire entre des assemblages tumultueux que j'ai construits et qui occupaient des fractions de l'espace de la galerie. Par toutes sortes de stratégies, de transformations, de déplacements et de superpositions de sens, j'ai positionné les objets de manière à ce que chaque élément inclus dans un îlot métaphorique soit métamorphosé et qu'il entre en relation avec d'autres, produisant ainsi un écart avec les conventions et pouvant donner lieu à une nouvelle expérience de la perception, sans conférer un sens unique, précis ou exact à l'« ensemble poétique ». Mon projet était de faire en sorte que la poésie visuelle fasse naître une perception qui n'aurait pas de solution unique et qu'elle reste en lien avec le concept d'hétérogénéité, auquel la pensée complexe et baroque prête ses traits d'union poétiques. Ces jeux symboliques, ces associations et ces accumulations conceptuelles établissent une substitution du sens poétique au sens propre et littéral des choses en invitant le spectateur à se déplacer à travers l'incertain. Or, ce glissement de la perception usuelle vers une interprétation poétique de l'œuvre ne s'opère, bien entendu, qu'avec la participation du visiteur qui accepte de s'émanciper des rapports d'usage aux objets.

Somme toute, les îlots métaphoriques agissent comme des saynètes dont les objets-actants proposent des faits poétiques ; ils se révèlent à celui qui les observe et, d'autre part, ils mettent en évidence la complexité du monde macroscopique, en passant par la complexité d'un monde microscopique. La coïncidence qui s'établit entre le grand et le petit semble opposer les deux concepts, mais, comme nous le rapporte Maffesoli, « la logique des penseurs baroques propose de remplacer l'ancienne notion médiévale d'unicité, « terme qui désigne la *coïncidence oppositorum* », par des catégories plus complexes telles « l'analogie, la métaphore, la correspondance[...].⁷¹ »

Une telle perspective permet, entre autres choses, la rencontre des formes et des forces de mes îlots métaphoriques, dans la mesure où elle crée des suspenses, chaque opposition étant le noyau d'un glissement qui peut faire

⁷¹ Maffesoli, M., *op. cit.*, p. 56.

resurgir de nouveaux sens aux éléments de mon installation et évoquer des correspondances sémantiques multidirectionnelles. Afin de retracer ces correspondances, il s'agit, pour le visiteur, de combler les distances entre les objets ou les îlots par des jonctions baroques, « rhizomatiques », qui, je l'espère, éveillent l'imaginaire et font resurgir, peut-être, ce que Maffesoli appelle « le symbolisme [...] à l'œuvre dans la complexité micro et macroscopique⁷² ». Ainsi, l'idéal communautaire, l'harmonie conflictuelle, l'acceptation des complémentarités, que j'ai mis de l'avant lors de cette exposition où j'ai rassemblé les dissemblances, visaient à créer des amasements dynamiques, puissants et fertiles. Mes îlots métaphoriques sont comme les remous d'un fleuve qui s'échappent vers l'infini des eaux. Cette agitation profonde des eaux, visible pour nous qu'en superficie, est ramenée à la surface tout comme dans la pensée baroque composée de plis, de fronces, de drapés qui brouillent les cadres précis d'une pensée linéaire. Chaque îlot consiste en une zone qui commande, dans un premier temps, une mise en espace spécifique à sa configuration : ses paramètres, ses limites et ses propriétés, et qui, dans un deuxième temps, doivent se joindre, lors de la mise en espace, à l'ensemble de l'installation. Polycentrique, chaque point de force de l'exposition avait pour fonction de partager l'espace de la galerie en sous-espaces, qui eux-mêmes se subdivisaient, comme dans une réelle mise en abyme, en asymétrie infinie.

⁷² *Ibid.*



Figure 2.1 Détail du traitement de surface du socle de l'îlot de l'été, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.

L'influence qu'exerce sur moi la pensée baroque me permet d'appréhender l'espace comme étant fractionné et sujet à de multiples entrecroisements. Il devient alors une vaste syntaxe dont chaque élément s'ajuste poétiquement aux autres. Ce fractionnement du terrain en îlots me permet d'élaborer une série de turbulences et d'en expérimenter des versions différentes. Cette vue parcellaire m'a conduite à pressentir, à chercher et à préétablir des coïncidences persuasives entre les éléments de chaque îlot.

Par exemple, j'avais débuté la toute première étape du processus de mise en espace de l'îlot métaphorique de l'été en élaborant le traitement de surface du socle. J'ai d'abord eu l'intuition de le recouvrir de *papérolles* roses. J'y projetais déjà la sensation d'un jardin de fleurs, mais sans que sa représentation, bien qu'évocatrice, soit fermée, univoque. Je souhaitais établir des liens mnémoniques, oniriques, imaginaires et vivides entre les objets dans leur lieu de présentation. Les *papérolles* devaient alors se répandre joyeusement, laisser voir l'ordonnance d'un motif non systématique, mais tout de même identifiable, sans donner à voir une organisation trop cartésienne; elles devaient également conférer à l'ensemble un dynamisme organique, ludique et festif. Cela a influencé ma conception des *papérolles* comme figures qui s'infiltrèrent les unes

dans les autres et qui ont visiblement un lien de parenté avec les cartes géographiques, où l'on voit les terres jouer de leurs formes avec les océans.

Bien que planes, les surfaces des socles ont contribué à une première mise en espace, d'autant plus que l'organisation de la couleur rose sur cette mise ensemble s'avérait très agissante. Par exemple, la répartition du motif sur la totalité de cet îlot pose une ambiguïté des contours et des limites des objets (voir fig. 2.2). D'ailleurs, selon Wölfflin, « c'est ainsi que sont traitées les surfaces [de] l'art baroque, les surfaces mouvementées, tout est transition et transmutation, on a affaire à l'apparence de la perpétuelle métamorphose.⁷³ »



Figure 2.2 Détail de *l'îlot de l'été*, 2005, montrant l'interpénétration des motifs de surface des lapins et de ceux du socle, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.

Cette organisation des surfaces (voir fig. 2.2) influe sur l'ensemble de l'espace de cette pièce, car elle propose paradoxalement une continuité dans la discontinuité de la mise ensemble; elle favorise les passages et l'élaboration d'un agencement qui change de nature au fur et à mesure de l'accumulation des

⁷³ Wölfflin, H., 1996, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, p. 62-63.

interrelations. Le contenu de cet îlot métaphorique regroupe un enchevêtrement d'espèces (animale, végétale, minérale) qui s'affrontent dans leurs ressemblances, sous le couvert d'une semblable polychromie.



Figure 2.3 Détail de *l'îlot de l'été*, 2005, comprenant un ajout en dessin de couleur noire pour illustrer le mouvement circulaire présent dans la mise en espace, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.

J'ai ensuite opéré une seconde mise en espace sur le dessus du socle lorsque, sur cette surface carrée de 64 cm par 64 cm, j'ai choisi de suggérer un mouvement circulaire (voir fig.2.3) opposé au mouvement dispersif du motif de surface, cela en conséquence de ma vision de la turbulence. Comme un vortex, les éléments disposés sur la surface du socle créent une symétrie dont le point de tension serait le centre bien défini par la poignée de la cloche de verre ainsi

que par le pied de l'assiette. Tous les éléments y sont aussi symétriques ou concentriques. Ainsi, les deux lapins se différencient seulement par leurs différences subtiles de couleur. Même les *papérolles* dans la cloche de verre sont disposés par strates.

Les figures suivantes, 2.4, 2.5 et 2.6, illustrent l'organisation formelle des composantes de la mise ensemble de l'îlot métaphorique de l'été. Les forces et les formes construisent des conjonctions, agissant sur la symétrie, le dynamisme, la cohérence et la métamorphose de la pièce.

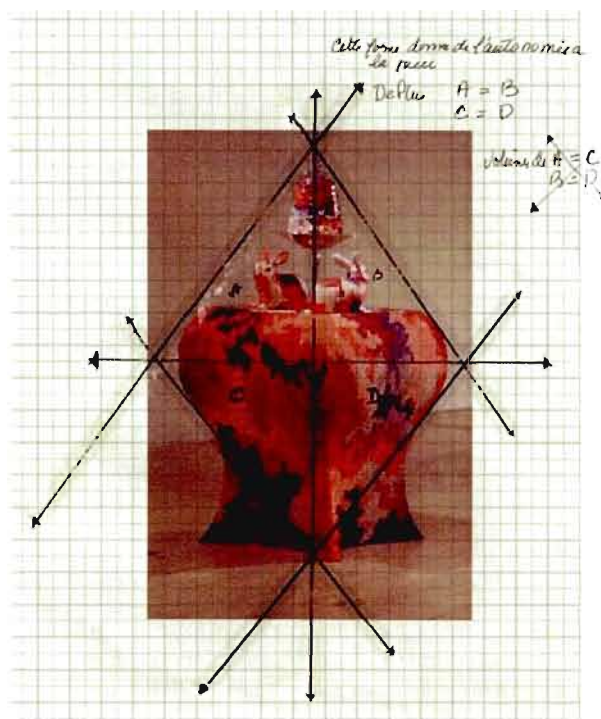


Figure 2.4 Détail de *l'îlot de l'été*, 2005, illustrant la dynamique de l'ensemble par les dessins des vecteurs identifiant la symétrie de la forme générale de la pièce, Vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.

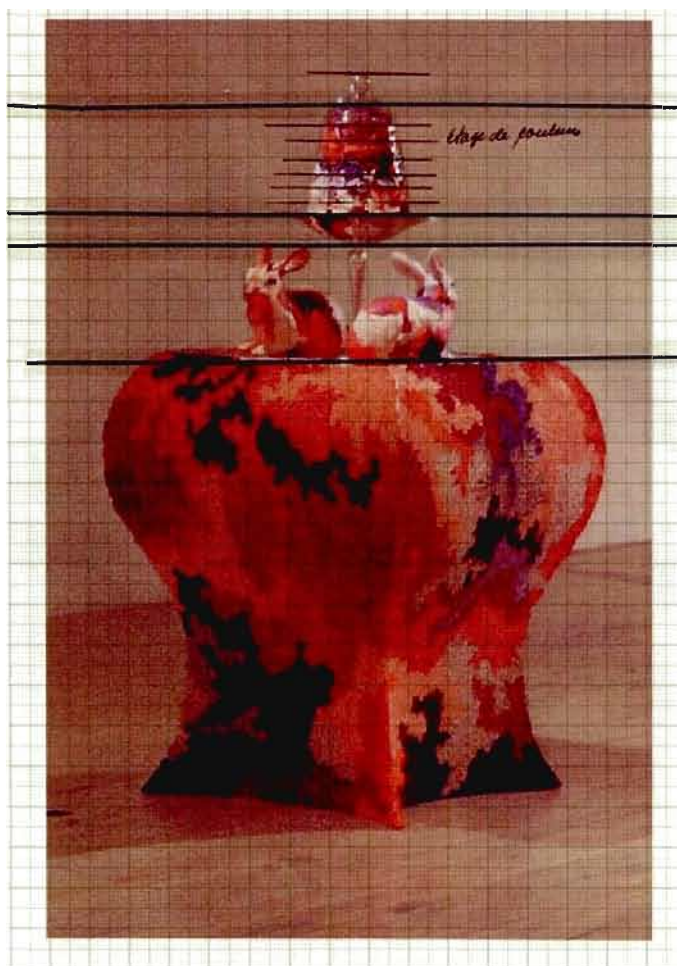


Figure 2.5 Détail de *l'îlot de l'été*, 2005, illustrant le rythme de l'ensemble de la pièce par le dessin des vecteurs parallèles, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.

2.1.3 Le jeu des apparences

Entre ici en jeu la représentation et, avec elle, la pluralité des espaces projectifs. Cet effet de projection, d'agrandissement ou de réduction transforme l'ordre de grandeur des objets, soit en suggérant simplement le changement des mesures de l'exposition ou en opérant d'extravagantes distorsions, dans le miroir convexe, par exemple. Comme dans la vie, lorsque pour prendre du recul on

utilise un point de vue « aérien », j'ai adopté cette stratégie, en imaginant volontairement le spectateur percevoir à vol d'oiseau et c'est dans cette optique que j'ai disposé la « ville » sur un hexagone, utilisant le même procédé pour l'univers chiffonné. À l'opposé, mes roses pouvaient être vues comme étant une représentation macroscopique. Dans mon exposition, toutes ces différentes échelles cohabitaient et c'est par là que mes sculptures établissaient leur appartenance au monde de « l'image », dans la mesure où elles pouvaient être saisies comme des représentations, apprivoisées et modifiées pour être vues à travers le regard du visiteur.

Les boîtes de carton appuyées au mur, à l'entrée de la salle d'exposition, correspondent à la hauteur moyenne que j'attribue aux hommes (183 cm) et aux femmes (167,5 cm). J'ai construit ces deux silhouettes en tant que formes étalons pour situer le spectateur face aux autres objets de mon exposition, par exemple, un nain placé à proximité de ces formes (voir fig. 2.6). Cette distinction d'échelles de grandeur en début de parcours annonçait déjà la stratégie employée de manière récurrente à travers l'ensemble de mon installation où le changement constant d'échelle ou de perspective devait obliger le visiteur à sans cesse se repositionner.



Figure 2.6 Détail de l'installation *Manœuvres exquises*, 2005, présentée à la galerie Circa de Montréal la même année, vue partielle de deux nains, quatre crânes et trois boîtes ovales. Papier, carton, bois, céramique, plâtre.

Une autre manifestation de ce stratagème est l'inversion des rapports de grandeur. Par exemple, le nain placé sur la cime d'une montagne dominait la totalité de son sommet. Aussi, alors que la montagne était plus petite que nature, paradoxalement, le nain de jardin, qui conservait la taille d'un véritable nain de jardin, paraissait gigantesque.

L'« univers chiffonné » (voir fig. 2.18), commandait pour sa part un recul considérable pour être perçu dans sa totalité. Il semblait « glisser » en diagonale vers un paysage urbain cadré par l'ouverture de la fenêtre, comme dans une échappée de la galerie qui établissait un rapport entre l'îlot et la peinture de

paysage, la fenêtre figurant comme un encadrement au tableau représentant un paysage urbain. Il en résultait une corrélation entre un monde « vu de loin », à savoir l'« univers chiffonné » en réduction et un autre monde perçu « au loin », le paysage réel, extérieur à la galerie. Le visiteur se trouvait donc en présence de deux perspectives, deux échelles, deux regards sur le monde. À proximité, un troisième élément, celui du fragment de « la ville hexagonale » enrichissait cette complexité des points de vue.

Le visiteur était ainsi face à une proposition complexe mettant en jeu trois perspectives de représentation différentes partageant le même sujet, le paysage en représentation. Ces associations de représentation ne s'opéraient, dans les faits, que grâce au glissement incongru d'une échelle de perception à une autre.

2.1.4 Organisation des regards

Ma réflexion sur la mise en espace me conduit inévitablement à traiter du regard, de la notion de voir dans un lieu particulier. Par ailleurs, la mise en espace s'ancre dans la complexité par les nombreuses problématiques qu'elle met en jeu, dès lors qu'elle tente d'établir un système cohérent et intelligible à partir d'objets dont les formes, les forces, les échelles, les registres symboliques, les factures, les appartenances, etc., tous, à prime abord, différents les uns des autres. Elle correspond au moment où je tente par différentes stratégies de faire voir, de faire sentir, de faire expérimenter cette diversité à travers les coïncidences des rencontres proposées par la disposition des éléments. En ce sens, tout en demeurant fondamentalement baroque, la mise en espace que j'ai privilégiée se voulait cohérente.

Face à la fraction de l'installation composée de la Vierge-Blanche-Neige et des roses (voir fig. 2.10), une seconde référence à l'échelle « grandeur nature », la statue, se combinait avec une représentation d'un motif floral agrandi. Ce segment de l'installation se présentait comme un assemblage d'éléments en relation de proximité les uns avec les autres, encourageant un regard occupé et

mobile de la part du spectateur. Le choix de l'emplacement des éléments constituant la représentation des roses, déposées en diagonale au sol, répondait à une volonté de ma part d'évoquer l'idée d'un jardin en plaçant un motif floral sous le regard de la statue.

Une autre de mes stratégies de mise en espace, liée à la pensée baroque, est celle de l'échange des regards entre la Vierge, les nains, les lapins et un crâne. Selon la disposition des fragments dans l'espace de la galerie, s'installait une dynamique particulière. Par exemple, le fait que chacun des nains regardait dans une direction différente des autres renforçait l'effet de pluralité, présente dans la forme et dans le contenu des pièces de l'ensemble. De plus la Vierge, personnage qui dominait toute l'exposition par sa hauteur, était celle dont le regard couvrait le plus de territoire et embrassait plusieurs éléments de l'installation. Se créait ainsi un réseau de regards (voir fig. 2.7) et de traces, chaque regard couvrant un espace particulier. Cette multiplication dans l'orientation des regards avait pour conséquence de découper l'espace en une multitude de directions et il revenait au visiteur de retracer le réseau.

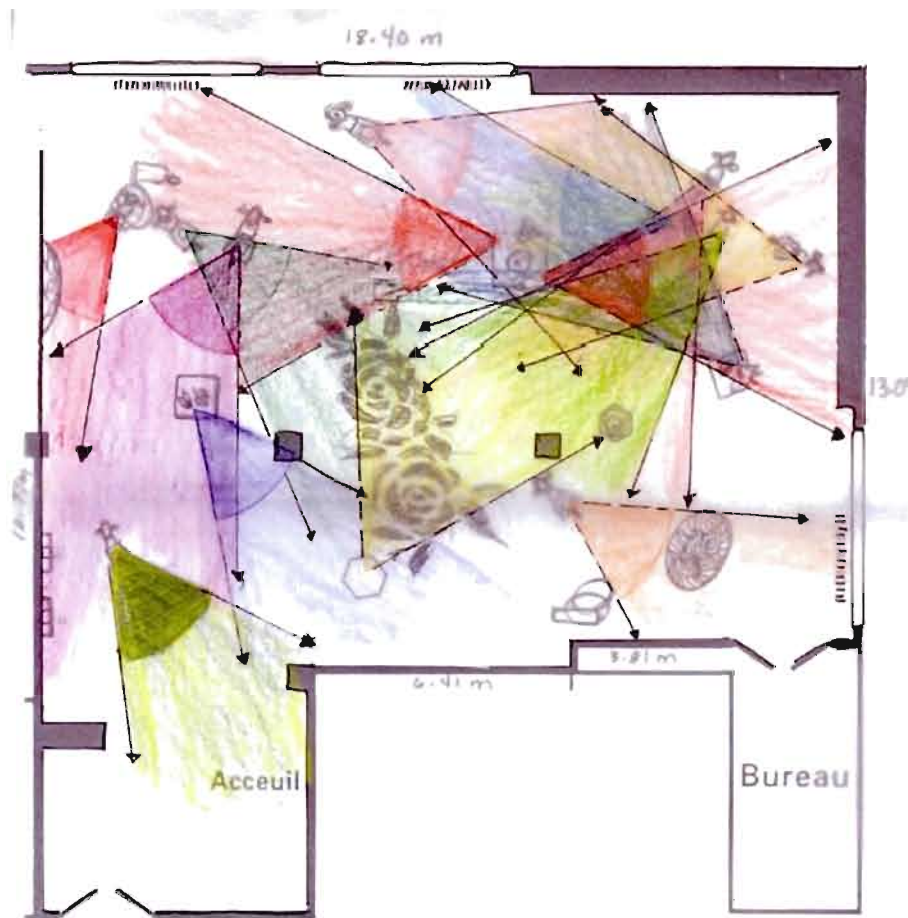


Figure 2.7 Graphique de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, montrant la répartition des espaces des regards, représentés par des couleurs différentes qui se mélangent en se croisant.

2.1.5 Le spectateur « narrateur »

En arts visuels, depuis des siècles, la narration est utilisée pour représenter des mythes, des récits religieux et des histoires de tout ordre. Dans le cas de l'installation, elle se manifeste non seulement par la figuration, mais aussi par la disposition des unités dans l'espace. Dans mon travail, la narration est en ce sens « actée » ; elle apparaît comme un enchaînement d'événements organisés de façon à configurer des scènes spectaculaires, à partir de repères et d'effets

que je suggère au spectateur. Cette organisation d'éléments multiples crée alors un ensemble explicitement théâtral, d'où son caractère « baroque ». En prévoyant jusqu'à un certain point la localisation inter-relationnelle des objets, j'organise déjà un agencement de faits, j'anticipe une relation de dialogue avec le spectateur qui deviendra alors un partenaire actif et participera de l'événement narratif. Bien qu'on ne puisse exiger que le spectateur soit sensible à l'œuvre, cette confrontation espérée entre son monde et celui de l'installation est essentielle au renouvellement concret du récit. À travers ces rencontres entre l'œuvre et le visiteur, j'accepte que le monde construit par la prédisposition et la disposition des objets dans mon exposition soit instable et que la narration subisse autant de mutations qu'il y a de spectateurs.

En ce sens, mon choix de suggérer le conte est aussi lié à la dynamique que je désirais établir entre les divers éléments du corpus que je présente. La narration peut y opérer sans toutefois être trop hermétique. La diégèse générale du récit, c'est-à-dire les grandes lignes tracées par la forme et le contenu des pièces exposées, bien qu'elle demeure stable, fait appel à l'imaginaire du spectateur qui y introduit des avenues interprétatives ancrées dans ses propres expériences et sa propre sensibilité. Il s'instaure alors une dynamique continue entre le spectateur, l'œuvre et le créateur. Cet aspect aléatoire de l'interprétation des œuvres est un paradoxe essentiel à l'esprit baroque.

Or, aussi « libre » qu'elle puisse être, l'interprétation de l'œuvre par le spectateur repose inévitablement sur un tracé, sur une ligne de pensée imbriquée dans l'ensemble. Mon installation, en raison d'une mise en espace particulière, mettait de l'avant le principe de la juxtaposition des éléments dans un lieu commun et pouvait susciter une impression d'enchaînement. Elle pouvait aussi suggérer la simultanéité. Par exemple, si l'installation était saisie dans sa totalité par le regard du visiteur, l'univers complexe et très évocateur de mon œuvre pouvait donner une impression de complétude, puisque tous les personnages et tous les objets-acteurs co-habitaient et co-agissaient en raison de très nombreux index qui les reliaient.

Cette simultanéité temporelle conséquente de l'interaction marquée entre tous les éléments est apparentée au surréalisme, en ce qu'elle lie entre eux les

divers contenus objectifs d'un tout de façon onirique, bien qu'ils puissent paraître, à prime abord et rationnellement fractionnés. De plus, la possibilité pour le spectateur d'embrasser l'œuvre dans son ensemble où qu'il soit dans l'espace de présentation, lui permet de revenir sur son propre récit, de le découper, de s'attarder sur certains moments de sa propre narration imaginaire.

Les jardins que j'ai aménagés sont composés d'éléments choisis en vue de mettre à jour ce que j'appellerais dans un premier temps des « îlots métaphoriques » ; ils participent d'un ordre que je proposais dans l'exposition, mais qui pourrait éventuellement se recomposer à l'infini et donner d'autres « mises ensemble » des objets. J'utilise ici l'expression « mises ensemble » pour bien distinguer ce mode de construction de celui de l'assemblage des pièces qui, lui, sous-entend justement une permanence, alors que la « mise ensemble » offre un grand potentiel de disjonction, de séparation, de temporalité, qui reconduit tout à fait l'esprit baroque, très marqué par la réorganisation, le mouvement et la métamorphose.

Puis, il y a l'ordonnance de la « mise en espace » proprement dite dans le lieu de présentation qui établit d'autres relations contingentes entre les fragments. Ainsi, dans la galerie, j'ai mis en place un univers dans lequel des mondes se déployaient empreints d'une dimension narrative, dont le caractère temporel inévitable demeurerait lié à l'expérience humaine du temps. J'ai créé une réalité porteuse de faits inventés, mais dans un esprit de vraisemblance en induisant une dimension figurative de manière à relier une narration imaginaire et le réel perceptuel. Cette réalité de l'expérience vécue *in situ* par le visiteur ne pouvait qu'accentuer la complexité de l'œuvre, car elle se voyait bousculée par des effets de surprise, de renversement de situation, de détournement, etc. Implicitement apparentée à l'art du conte, mon installation, investie par l'imaginaire, visait à réécrire, décrire autrement une réalité, inaccessible à la description directe. Le conte de fées, dont le principe a traversé mon travail, garde, dans son univers imaginaire, une certaine vraisemblance, mais il est caractérisé par des glissements entre le naturel et le surnaturel qui s'y harmonisent continuellement, sans heurt ni brisure. À travers cette imbrication s'établit une sorte de médiation entre le naturel initial des êtres et des choses,

toujours en transformation, et le surnaturel, qui intervient lors du contournement de l'obstacle et sans lequel il ne saurait y avoir de féerie ou de magie. Et il en va de même pour mon installation truffée de retournements.

Dans mon atelier, en préparation à l'installation dans l'espace de la galerie Circa, je devais répondre aux questions suivantes : « Qui seront les figurants de mon exposition ? », « Comment agiront-ils entre eux dans cet espace ? » Je me suis même demandée si les personnages et les objets présents dans mon exposition possédaient une histoire qui leur était propre et qui devait gouverner leur regroupement. Je devais décider de leur devenir latent.

2.1.6 Le parcours du jardin

Dans son ensemble, mon installation *Manœuvres exquises* visait à donner l'image d'un jardin par la représentation de plantes, de sentiers, de rocailles, d'un miroir d'eau, etc. Des animaux, des personnages, des statues, des dômes de verre et des labyrinthes y figuraient à travers des nains de jardins. Je ferai, dans ce texte, l'analogie entre la visite de mon exposition et une promenade dans un jardin en utilisant sciemment le passé pour jeter un regard rétrospectif et analytique sur ma démarche et l'imparfait pour décrire l'exposition et insister de la sorte sur le fait que toute installation est un « événement » unique et que toutes les associations formelles et symboliques qui s'établissent entre les fragments dans un même espace ne valent que pour ce lieu, à ce moment-là. Évidemment, les termes utilisés pour décrire les lieux, bien que relatifs à de véritables jardins, ne sont que des expressions métaphoriques appartenant à l'univers horticole fictif de mon installation. Je les aborderai alors un par un, en notant leurs caractéristiques spécifiques formelles et figuratives.

2.2 La nature : artifice et privé

Le jardin a toujours été pour moi un lieu circonscrit, identifié par des limites, établi sur un fragment de terre sur lequel œuvre le jardinier. Dans le cas de mes *Manœuvres exquises*, il s'agissait d'un espace de galerie, intérieur, défini, plus privé, que le visiteur était invité à parcourir, pouvant ainsi témoigner du travail de la « jardinière » qui l'avait conçu en s'inspirant de la nature. L'apparence plus ou moins domestiquée d'un véritable jardin demande évidemment une attention régulière, une mise à l'ordre et ce réaménagement constant évite les débordements d'une nature portée à s'étendre avec excès et démesure ; la localisation de chaque élément est planifiée en vertu de la nature elle-même qui a tendance à prendre ses droits. La conception d'un jardin est, pour moi, un art de l'ordonnance, de l'organisation et je le classe dans la catégorie des activités combinatoires et complexes qui occupent nos corps et nos esprits tout comme mon travail de création. Dans le cas de mon exposition de thèse, la mise en espace, dont il a été question antérieurement, allait également s'organiser tel un plan d'aménagement paysager. En ce sens, le jardin devenait la métaphore par excellence de mon installation.

2.2.1 Les cabanons-personnages

Deux silhouettes de personnages (voir fig. 2.8), l'un féminin et l'autre masculin, construites comme des boîtes de carton, avec des couvercles fermés, accueillaient les spectateurs à l'entrée de mon exposition. Identiques aux icônes signalétiques utilisées dans les lieux publics pour distinguer les toilettes pour dames de celles pour hommes, ces « signes » furent reproduits à l'échelle humaine. Sur leur surface, le visiteur pouvait identifier des marques d'assemblage et des traces de ratage ainsi que des corrections au crayon. Des taches de colle et des papiers découpés en languettes utilisées pour l'assemblage y étaient aussi apparentes.

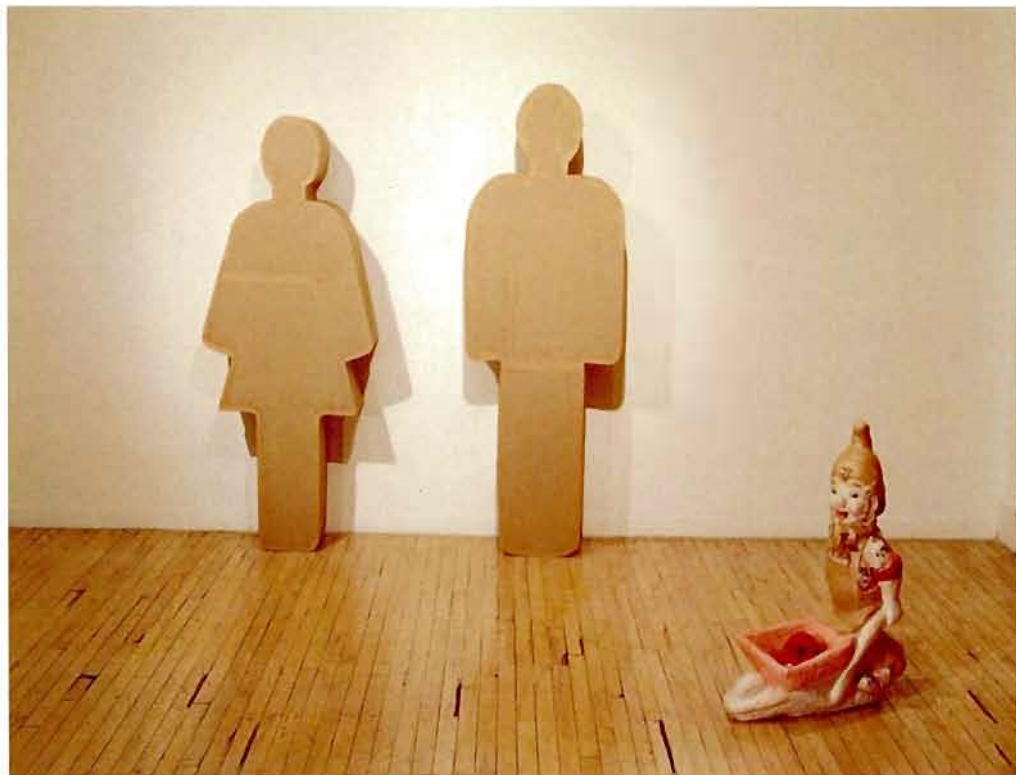


Figure 2.8 Les deux personnes-boîtes et un nain, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises*, présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, 165 x 92 cm pour la femme et 183 x 92 cm pour l'homme.

Ce couple très simplement réalisé en carton brun se distinguait des autres pièces de l'exposition, notamment par leur aspect d'inachèvement, sans artifice, sans ornement ; le matériau, du carton d'emballage ondulé et brun, qui composait leur structure avait été laissé à l'état brut. Ailleurs dans mon exposition, d'autres pièces avaient également été réalisées en carton ondulé et du papier d'emballage brun, mais comme traitement de surface. Par exemple, j'avais uniformément recouvert de papier brun l'une de mes pièces représentant des roses, mais de façon contrôlée afin d'obtenir une surface lisse d'un brun légèrement modulé.

Contrairement aux autres fragments de l'œuvre, ces deux personnages « sculptés » et simplement exécutés ont fait l'objet d'un minimum d'intervention de ma part. Toutefois, ces deux pièces avaient ceci de particulier qu'elles étaient des boîtes vides avec des couvercles fonctionnels appuyées au mur de la

galerie. Ainsi schématisées, elles représentaient en condensé l'ensemble des êtres humains. Mais, plus directement en rapport avec l'analogie générale au jardin, elles devenaient une représentation implicite des cabanons qui font habituellement office d'espace de rangement pour les outils et les accessoires du jardinier.

2.2.2 Les îlot : le printemps, l'été, l'automne, l'hiver

La première chose qui me vient à l'esprit, lorsque je pense à un jardin, ce sont les fleurs. Dans mon exposition, le visiteur pouvait identifier clairement une des pièces qui représentait un motif floral (voir fig. 2.9). J'ai réalisé ce motif floral représentant deux roses en juxtaposant soixante-quatre éléments découpés dans du polystyrène, de formes variées, de 20,3 cm d'épaisseur, tous entièrement recouverts de papier brun et lisse. L'ensemble des soixante-quatre morceaux constituant le motif fut déposé sur le sol de la galerie de manière à couvrir une surface de 360 cm de longueur par 630 cm pieds de largeur, chaque rose représentée s'articulant autour d'un centre. Formellement, le motif des deux roses faisait figure de deux tourbillons se côtoyant, de deux turbulences complices, dont les volutes s'enroulaient pour former une spirale, mais sans jamais se toucher. Les formes les plus éloignées du centre de chacune des roses étaient les plus volumineuses. Dans la galerie, leur graphisme floral volumétrique et massif couvrait environ vingt pour cent de la totalité de l'espace. D'un point de vue graphique, le motif schématisé des roses donnait l'impression d'une gigantesque étampe et reconduisait ainsi le concept de reproduction, d'une possible multiplication du motif à l'infini.



Figure 2.9 Les roses, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, polystyrène, 360 x 630 cm.

Dans un autre ordre d'idées, celui de l'iconographie, les feuilles aux extrémités du motif, représentaient autant de couloirs au sein d'un labyrinthe tracé entre les éléments géométriques composant l'ensemble et évoquant les méandres sinueux d'une promenade à travers un jardin composé de circuits complexes. Par son organisation chaotique, tout labyrinthe exige un parcours difficile et tortueux, plaçant le promeneur entre le choix du hasard ou de l'obéissance à la répétition. Une telle déambulation est une mise au défi, un jeu investi symboliquement. Tel que l'a souligné Paolo Carpeggiani⁷⁴, le labyrinthe était d'abord sur le plan historique un emblème chargé de signification religieuse, représentant le monde du péché et symbolisant en même temps la voie difficile à emprunter pour se rendre à la purification. Avec le temps, le motif a hérité d'une connotation profane et ludique, sa charge symbolique s'étant modifiée pour marquer l'univers trouble et complexe de l'amour. Dans la symbolique religieuse,

⁷⁴ Carpeggiani, P., 2002, *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris : Flammarion, p. 80-81.

le motif de la rose fut tour à tour associé à l'image de Marie⁷⁵, à celle du paradis, ainsi qu'à la symbolique amoureuse du labyrinthe.

Dans la galerie, une statue de plâtre verticale représentant la Vierge, recouverte presque en totalité de papier brun, formait avec le couple des roses une alliance symbolique à multiples avenues, puisque le regard du visiteur devait y passer de l'horizontalité à la verticalité, du labyrinthe au pli, de l'aplat au drapé, de l'organique au géométrique, du monolithique au fragmentaire, du statique au dynamique, du continu au discontinu. C'est dans le but de pervertir les codes symboliques, d'en complexifier les champs d'interprétation, que j'ai associé aux roses-labyrinthes une Vierge au visage blanc comme neige, au regard doux et bleu et aux cils foncés (voir fig. 2.11). Ses yeux, tout comme ceux des nains de jardin et des lapins, ont été récupérés de divers magazines de mode pour être collés sur ses orbites et entourés de faux cils. L'artifice du regard devient ici une stratégie qui confère à la statue, objet récupéré d'une *vente de garage*, une impression de vie, plus physique et tangible. Ses vêtements ont été couverts de papier beige, sa cape et son chapeau de papier brun, son voile de papier marbré blanc et rouge, ses souliers et sa ceinture de papier rouge. Cette figure de tranquille bonté, de pureté et de bienveillance, protectrice du jardin, semblait dominer et veiller sur les deux fleurs. Comme dans les vrais labyrinthes où un veilleur est posté en haut d'une tour aménagée spécialement pour aider les gens qui se perdent, dans mon installation, la Vierge au visage blanc tenait lieu de phare et de guide pour le visiteur.

⁷⁵ Delumeau, J., 2000, *Une histoire du paradis*, tome 3, Paris : Fayard, p. 131. Selon les recherches iconographiques de Jean Delumeau, « c'est la rose qui a été la fleur la plus représentée dans l'iconographie religieuse. Elle fut plus spécifiquement associée à Marie, depuis son annonce jusqu'à son couronnement dans les cieux ».



Figure 2.10 Les roses et la Vierge, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, polystyrène, 360 x 630 cm.

Un fort contraste s'établissait entre ce personnage serein et les deux roses dont l'organisation proposait le mouvement et l'agitation, d'autant plus que les roses, en plus d'avoir été historiquement associées à la Vierge Marie, sont encore porteuses de la symbolique amoureuse et sont supposées ouvrir à notre esprit les portes des plaisirs sensuels. Par contre, la Vierge, sous ses drapés, ne laissait rien sous-entendre de charnel ni de sensuel, sauf peut-être son voile que j'ai couvert de papier marbré de blanc et de rouge et ses deux souliers de papier couleur rouge vif. Au départ, cette Vierge (voir fig. 2.11) était entièrement dorée, ce qui lui conférait une dimension trop abstraite. Même avec son nouveau recouvrement de papier, son corps, complètement dissimulé sous ses robes et

ses voiles, demeurerait statique, silencieux. Je serais même portée à dire qu'il semblait demeurer sourd au plaisir. Alors, en plus du traitement de surface en papier, j'ai ajouté à la statue un détail distinctif : une boîte ovale qui s'intègre au drapé, à la matière et à la couleur de la cape, plus encore au bras gauche où elle se substitue à la main. Cette petite boîte de carton tenue par la Vierge, fut recouverte de papier d'emballage brun dont les plis s'harmonisent à ceux de la cape. Il était pour moi important que la boîte ovale fasse corps avec la statue, ce qui m'a motivé à la substituer à la main gauche de la Vierge. Au lieu de nimber la Vierge d'une mandorle, comme c'était la coutume iconographique au Moyen-Âge, je l'ai laissée non seulement porter, mais littéralement « incorporer » l'insigne de sa sainteté, comme si elle se l'était appropriée pour mieux l'intérioriser.



Figure 2.11 La *Vierge-Blanche-Neige*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, plâtre, 60 x 60 x 180 cm.

Dans mon installation, la présence des nains de jardin faisait explicitement référence au conte de *Blanche-Neige et les sept nains*. Par association, la représentation de la Vierge s'en trouvait doublée d'une seconde référence, celle-ci plus implicite, celle de Blanche-Neige et s'ensuivait une superposition d'une symbolique profane à l'iconographie religieuse de premier niveau. Ainsi, grâce à la condensation de deux symboliques en un seul élément formel, le paradis de la Vierge Marie devenait la forêt enchantée de Blanche-neige ; les mystères et les miracles évoquant le merveilleux et la magie.

Cette accumulation de repères symboliques correspondait conceptuellement à certaines représentations de la figure complexe et ample de la femme. J'ai

voulu interpréter ces figures archétypales de la Vierge et de la jeune fille, non pas pour les redéfinir simplement, mais bien pour en revoir la dimension ouverte, complexe et combinatoire. Cet entrecroisement des systèmes entre eux m'a servi à établir une résonance dynamique et mouvante.

2.2.3 Les animaux et les plates-bandes

D'autres fragments jouaient un rôle majeur dans mon installation, à savoir quatre îlots métaphoriquement associés à la représentation des quatre saisons et dont trois se ressemblaient par leur composition formelle : l'été, l'hiver et l'automne, qui avaient tous des socles sur lesquels reposaient des objets. Le printemps (voir fig. 2.11) différait des trois autres, car il était composé de la rencontre spatiale des roses et de la Vierge-Blanche-Neige, représentant ensemble la fraîcheur et l'innocence. Bien que la couleur brune dominait le revêtement de la Vierge, les traces de rouge de ses souliers, par exemple, rappelaient des boutons de rose d'un rouge vif. Les roses, quant à elles, incarnaient à la fois le renouveau et la brièveté de la vie. De plus, le printemps, c'est l'amour et l'amour, comme je l'ai déjà dit, est associé à l'image de la rose⁷⁶.

L'été (voir fig. 2.12) était incarné par un ensemble de plusieurs composantes de diverses teintes rosées. Sur un socle de trente-deux pouces de largeur et de profondeur et de trente-neuf pouces de hauteur, reposaient deux lapins ainsi qu'un plateau d'argent dont le contenu de *papérolles* multicolores était tenu sous une cloche de verre. Enfin, une courge était posée au sol à quelques pas du socle.

⁷⁶ Barrau, J., Bonduel, P. et E. André, 1996, *L'ABCdaire des roses*, Paris : Flammarion, p. 39.



Figure 2.12 L'îlot de l'été, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, métal, plâtre, 90 x 90 x 183 cm.

Ce socle sculptural a été modelé de courbes expansives, généreuses, sensuelles. J'ai reproduit l'association des teintes estivales de rose à l'idée de lumière par leur brillance ainsi qu'à celle de chaleur par leur association au dérivé du rouge. J'ai recouvert la surface de *papérolles* spirales et excentriques, pincés à une extrémité pour tracer une forme de goutte courbe, ce motif *pasley* occupant la surface entière du socle. Dans le détail, chaque goutte en papier

spiralé devenait de la sorte une turbulence miniature associée à des milliers d'autres et mettant en relief la silhouette vibrante, profonde et ouvragée du socle dont les modulations de rose renvoyaient au jardin de fleurs impressionniste de Monet.

Chaque variante de rose déterminait aussi un champ coloré distinct qui s'imbriquait dans un autre à la manière des motifs de camouflage propres aux uniformes militaires. Deux lapins, arborant eux aussi un revêtement de camouflage, se fondaient au décor, plus précisément à la surface sur laquelle ils reposaient. Entre les deux lapins, au centre de la calotte du socle, un plateau d'argent, surmonté d'une cloche de verre, était rempli de *papérolles*, évoquant la nourriture, mais s'associant aux teintes de rose du socle et des lapins. En conséquence de la mise en espace, cette stratégie de redondance chromatique liait et articulait entre elles les parties de cet îlot (socle, lapins, rouleaux). De plus, le seul élément qui n'y était pas rose, le plateau d'argent, en reflétait néanmoins la teinte, alors que son pied agissait à la manière d'un miroir de trois cent soixante degrés, établissant par là une correspondance avec le miroir suspendu au mur.

Cette tactique du reflet, perceptible dans le pied circulaire du plat d'argent, reconduisait tout à fait à l'esprit baroque, car il transfigurait indéniablement l'image de l'espace par sa spécularité. Les deux images anamorphosées de l'espace de l'exposition qu'il reflétait (les lapins et le miroir) accordaient à l'îlot et à l'ensemble des œuvres une dimension plurielle et relative d'une même réalité que Jurgis Baltrusaitis résume ainsi : « La vie des formes dépend non seulement du lieu où elles existent réellement mais aussi de celui où elles sont vues et se recréent.⁷⁷ »

Toutes ces déviations optiques évoquent toujours les divergences ténues entre le vrai et l'apparent et renouent avec le plaisir baroque de revisiter sans cesse l'incertitude des apparences, comme je l'ai fait également avec la pièce du miroir bombé et l'assiette de l'îlot qui se renvoyaient mutuellement leur image floue, telle une mise en abyme : miroir du miroir dans le miroir. Aussi, l'assiette

⁷⁷ Baltrusaitis, J., 1995, *Aberrations : Essais sur la légende des formes. Les perspectives dépravées-1*, Paris : Flammarion, p. 11.

d'argent trafiquait le réel par la création de remous, baroquant les reflets spéculaires où se créaient d'étonnantes compositions et de surprenantes transfigurations morphiques. Je tiens à souligner toutefois que cette transformation baroque de l'espace et des formes ne change pas la nature profonde des choses. Seulement, elle trompe par l'apparence, ce que Wölfflin a su bien expliquer par l'analogie suivante :

Veut-on se représenter cette transformation par un phénomène élémentaire : qu'on imagine un récipient rempli d'eau dont on élèvera la température et qui commencera bientôt à bouillonner. Il s'agit toujours du même élément, mais il est devenu mobile, insaisissable. C'est seulement dans cet état de mobilité que le baroque a reconnu la présence de la vie.⁷⁸

À prime abord, les deux lapins roses situés de chaque côté de l'assiette d'argent pouvaient tromper le visiteur pressé, car ils semblaient identiques malgré des différences subtiles. Leur traitement de surface, en papier mâché, a été réalisé avec du papier déchiré et assemblé sur leur surface pour créer des motifs organiques apparentés à ceux du socle. Tout comme celui-ci, les lapins ont été traités en camouflage par l'application de différentes teintes de rose, cependant qu'un des lapins a été travaillé en plusieurs teintes de rose tirant sur l'orangé (assemblage de brun, de rouge chinois, de sanguine, de pêche, de chair et de beige rosé), alors que le second est plutôt franchement rose (assemblage de mauve, de lilas, de violet, de fuchsia, de rouge et de rose bébé).

D'autre part, des yeux découpés dans des revues et des faux cils ont été collés sur les orbites des lapins. La disposition minutieuse des yeux et des cils rapportés perturbait les frontières entre la morphologie humaine et la morphologie animale imbriquées l'une dans l'autre et qui octroyaient à toute l'installation un caractère anthropomorphique. Lors de la mise en espace, j'ai choisi de placer les deux lapins de l'îlot estival de manière à proposer un mouvement circulaire, dont le point central était l'assiette en argent. Par cette allusion au mouvement circulaire des deux aiguilles d'une montre, les lapins suggéraient alors le principe de régulation du temps et rappelaient un

⁷⁸ Wölfflin, H., 1966, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, p. 60.

mouvement perpétuel. Par extension, tant par leur figuration que par leur disposition, ils évoquaient le renouvellement de la vie, le retour de l'été, propice aux ébats amoureux⁷⁹.

Fruit symbolique de la reproduction, voire de la vie et de la Résurrection⁸⁰ en raison de l'abondance de ses pépins⁸¹, la courge, ici faite en plâtre recouvert de papier rose, disposée par terre à environ cinq pieds de distance du socle de l'été, se présentait comme extension de cet îlot, comme un trop-plein en débordement du lieu défini par le socle rose. Elle a été réalisée à l'échelle réelle en respectant les proportions du fruit. Or, malgré son léger écart par rapport aux autres pièces de l'îlot, sa coloration rose l'y associait et projetait ainsi l'idée de l'expansion du territoire, tout comme celle des plantes qui, dans la nature, cherchent toujours à envahir de plus en plus l'espace. En ce sens, les connotations soutenues par la courge rejoignaient celles évoquées par les deux lapins, à savoir le renouvellement perpétuel de la vie.

D'ailleurs, cet îlot proposait diverses dimensions de la notion de temps en commençant par celui, démesurément long, de la production de cette pièce, le temps, franchement excessif, du travail manuel investi dans le traitement des surfaces. Ce fut d'ailleurs le cas pour la réalisation de tous les autres éléments de l'installation, et cette démesure « visible » qui ne peut qu'attirer l'attention du spectateur et le rapprocher de l'acte même de création qui fait partie du projet. La surface de « dentelle » de l'îlot rappelle le travail féminin, long et patient, répondant jadis à une volonté d'enjoliver le quotidien et de démarquer l'ordinaire du particulier par un investissement luxueux de temps sur un objet. Dans l'installation même, s'établissait ainsi un rapport d'analogie entre le temps de la réalisation des objets présentés et le mouvement infini des deux lapins. La lumineuse et vibrante surface rose du socle d'été ouvrait aussi la perspective du temps, celle de l'été au sein du cycle saisonnier. Dans cet ensemble, se superposaient de la sorte différentes récurrences : cycle de reproduction, cycle

⁷⁹ Chevalier, J. et A. Gheerbrant, 1969, « Lièvre ». *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert-Laffont, p. 571-573.

⁸⁰ Ferguson, G., 1976, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York : Oxford University Press, p. 31.

⁸¹ Chevalier, J. et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 302.

des saisons et cycle des récoltes résultant du travail long et cyclique de la production même de l'îlot.

Dans son ensemble, cet îlot rose et charnel représentait un univers féminin, celui de la fertilité et de l'abondance généreuse de la nature, comme une «voluptas» qui propose la célébration des sens, des récoltes et de ce que la nature offre généreusement. Cet îlot rejoignait le projet global en ce que je cherchais à créer une atmosphère festive, enjouée et ludique en lien avec l'enfance.

L'îlot d'automne (voir fig. 2.14) était la rencontre de quatre éléments : un socle, une cloche de verre, un lapin et une courge. Une forme volumétrique à quatre faces symétriques, aux lignes droites et aux angles bien définis, fut recouverte d'une dentelle de carton brun, dans laquelle fut incrusté un motif polychrome répété. Pour réaliser cette pièce, je me suis inspirée de la construction des tombes anciennes et des sarcophages, dont la forme s'élargissait jusqu'à la hauteur des épaules, subissant ensuite un étranglement pour enfin laisser voir le contour d'une tête, l'ensemble reproduisant la silhouette générale d'un corps. La couleur de fond de ce socle, le brun, s'apparentait à celle des fibres naturelles des graminées séchées dans les champs à l'automne. Tandis que le traitement de surface du socle rose de l'été peut sembler plus aléatoire et organique, le socle de l'automne est le résultat d'une organisation plus systématique, ses motifs se juxtaposant comme des gouttelettes rangées les unes à côté des autres. Cette organisation formelle répondait à un projet plus contrôlé, à une intention de créer une symétrie se poursuivant sur les quatre côtés du socle. Cette surface, plus structurée, rappelait un motif de dentelle, mais aussi celui que l'on retrouve sur des bijoux ciselés ou encore celui de certains éléments architecturaux.

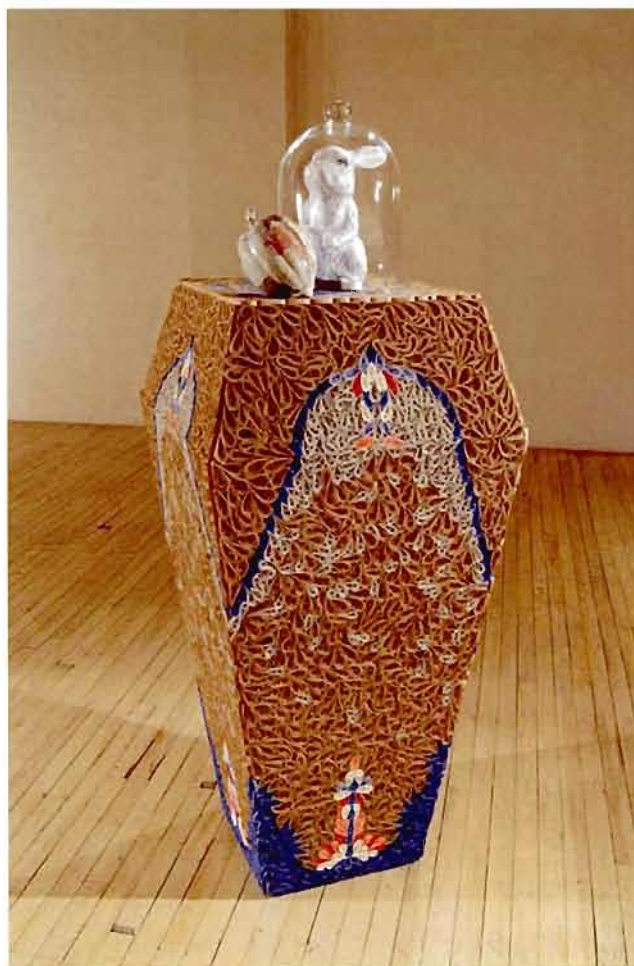


Figure 2.13 *L'îlot d'automne*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.

Sans répondre à quelque projet moralisateur, la conceptualisation et l'assemblage des morceaux de cet îlot avaient tout de même pour objectif de souligner la fragilité de la nature et notre responsabilité envers elle. Ici, le lapin de couleur bleu ciel (voir fig.2.14), prisonnier sous une coupole de verre un peu juste pour sa taille, était assis immobile sur son postérieur et semblait scruter l'horizon en attente de quelque événement. Ce lapin était recouvert de deux teintes de bleu pâle de façon à créer des modulations de couleur. À la surface de son « pelage », de petites textures en forme de vagues ondoyantes s'associaient à la modulation des bleus. Cette association des tons de bleu et du motif de petites vagues m'est venue à l'esprit en me rappelant le jeu que je faisais avec

mes frères et sœurs regardant le ciel afin d'y trouver des images d'animaux dans les nuages.



Figure 2.14 Détail de l'îlot d'automne, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.

À proximité de la cloche de verre, face au lapin bleu captif, j'ai déposé une courge dont la surface représente la terre avec ses continents et ses océans, le monde en réduction. J'ai reproduit par collage, sur cette surface, les continents à partir d'une reproduction d'une ancienne carte du monde. Ses deux extrémités, qui figurent le pôle sud et le pôle nord, sont inclinées le long d'un axe diagonal imaginaire et tracent virtuellement un vecteur oblique, similaire à celui d'un globe terrestre soutenu par un support. Toujours dans cet ordre d'idées, celui d'une analogie entre la courge et la terre, les quartiers que dessinait la chair de la courge référaient aux parallèles qui segmentaient la représentation cartographique du globe terrestre. Ainsi, la courge, symbole de fertilité et de vie, tout comme le lapin, se faisait également porteuse métonymique de notre environnement et, par ricochet, de sa propre survie. Cette doublure, voire cette inversion symbolique (vie-mort prévisible) dans un même élément avait pour effet d'accentuer la fragilité des choses naturelles, ouvrant ainsi un nouveau paradigme dans l'ensemble de l'exposition.

Les yeux humains du lapin, d'un bleu tendre et soulignés par des cils fournis, ont aussi été réalisés avec des images trouvées dans des revues qui, comme dans le cas des deux autres lapins roses reconduisent l'idée de l'amalgame de l'animal et de l'humain, un peu à la manière du lapin blanc dans le conte *Alice au pays des merveilles*. Par là, j'évitais une représentation trop directe ou évidente, trop cloisonnée de l'humain au profit d'une critique de nos propres comportements. On sait empiriquement que le lapin est un animal envahisseur, souvent nuisible pour les récoltes parce que trop vorace, sa fécondité légendaire aidant. Il faut voir dans sa présentation au sein de mon exposition une analogie avec l'homme qui envahit des territoires entiers en les dévastant. Mais mon lapin, bleu comme le ciel, était montré en position assise et il se distinguait clairement de son environnement, à l'opposé des lapins roses de l'îlot de l'été qui s'y associaient. De plus, retenu sous une cloche de verre, il signifiait le problème de sa survie suite à cet enfermement. En raison de ses composantes, le propos de cet îlot se voulait alors franchement écologique tout en demeurant néanmoins lié aux autres pièces de l'exposition, même s'il se démarquait des autres îlots par l'hétérogénéité de ses éléments très distincts les uns des autres, tant sur le plan de la forme que sur celui de la coloration et du contenu de représentation.

En rétrospective, il est par ailleurs possible d'établir une infinité d'associations entre les pièces de cette installation. La nature baroque et complexe de l'esprit dans lequel elle a été réalisée menait inévitablement à ce résultat. Par exemple, le « maquillage » des lapins s'apparentait à celui de la Vierge, tandis que la couleur brune du socle d'automne rappelait celle de plusieurs autres unités de l'exposition tels les deux personnages qui semblaient faire le guet à l'entrée de la galerie, la Vierge et les roses. Mais, ce socle se rapprochait de l'« univers chiffonné », tant par sa couleur que par son rappel d'un monde à l'échelle réduite. D'autre part, la courge de l'îlot automnal s'associait aussi, par son recouvrement, au nain près du miroir avec ses pantalons couverts d'une carte topologique et son panama représentant des timbres du monde entier. Quant au lapin bleu, il s'associait chromatiquement à un nain, celui-là situé à l'opposé de la salle et dont le chapeau et le pantalon étaient recouverts des mêmes teintes azurées. Enfin, trois cloches de verre localisés ici et là dans l'espace de la galerie et posées sur les socles de l'été, de l'hiver et de l'automne,

ainsi que les trois îlots incluant des lapins avaient pour fonction de maintenir un rythme visuel triadique à travers l'installation qui, on le voit bien, tenait sa cohérence non seulement de la représentation des unités mais de leur disposition dans cet espace.

L'îlot d'hiver (voir fig. 2.15) regroupait un socle, un lapin, des mains sur un présentoir et une cloche de verre. Le socle, carré sur le dessus et cintré à chacune de ses extrémités, était composé, comme l'ensemble de l'îlot, de noir, de blanc et de différentes teintes de gris. J'ai réalisé son recouvrement à l'aide de papier blanc texturé et patiné sur lequel des *papérolles* dessinent des arabesques et des masses de couleur grise modulée, recouvrant partiellement la surface en laissant le centre libre. Aussi, au centre de ces quatre côtés, j'ai laissé libre une zone de papier blanc pour laisser la texture et la patine accentuer le motif floral régulier et embossé du socle. L'association d'autant de couleurs sobres et de divers motifs de dentelle et d'arabesques conférait à cet élément de mon exposition un caractère équivoque. Par exemple, la dentelle sombre et les arabesques noires proposaient un investissement érotique par leur association possible au sous-vêtement féminin de dentelle noire, alors que les fleurs patinées renvoyaient à un romantisme désuet. Mon objectif était de laisser les arabesques veloutées et très saturées agir comme un velours, alors que le passage du blanc au noir par toutes les teintes de gris devait être entendu comme symbole de l'hiver. Froide, sobre et sévère, la coloration de ce socle associée à ses formes, n'était ni festive ni enjouée.



Figure 2.15 *L'îlot de l'hiver*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.

Affalé, langoureux et apparemment en attente, un lapin blanc aux lèvres rouges et aux yeux humains, cernés de cils noirs, semblait scruter le contenu de la cloche de verre. Comme les lapins des magiciens et celui, retardataire, d'*Alice*, il se présentait comme référence à la magie et à la mystification ; alangui près de la cloche, il pouvait sembler à la fois inquiétant et séduisant, évoquant l'inconnu et la métaphysique de toute dimension magique.

Quant aux mains enfermées sous la cloche de cet îlot, elles ont été réalisées en moulage de plâtre d'après un moule de cire. Le procédé qui m'a permis de les produire consiste à tremper le modèle que l'on veut reproduire dans de la cire chaude afin d'en obtenir une coquille qui sera par la suite remplie de plâtre et

démoulée pour donner la réplique précise de l'objet. Ici, ce sont les mains d'un couple d'artistes qui m'ont servie de modèle. J'ai, par la suite, assemblé les deux moules de cire, soit le moule de la main gauche de la femme et celui de la main droite de l'homme, de façon à ce que les deux mains s'interpénètrent et puissent être coulées en plâtre en une seule étape. Cette opération d'assemblage des moules, bien que technique, a eu une incidence sur le résultat final du projet. Je désirais vraiment donner une impression d'union, de parfaite intégration, d'interrelation. Je devais donc incarner ce concept dans la matière même afin d'obtenir le résultat escompté. Ici, j'ai été plus loin encore ; j'ai choisi mes modèles dans la perspective de cette même interrelation : un couple d'artistes⁸² qui travaillent et vivent ensemble depuis plus de vingt ans. Je tiens à mentionner ce détail qui peut sembler anecdotique, mais qui, pour moi, représente une dimension importante du travail et des choix que je fais en regard de mes exigences de cohérence quant à la réalisation de mes œuvres. De plus, je tenais encore une fois à faire référence à l'histoire de l'art au Québec, comme dans le cas de mes productions précédentes, dans ma peinture intitulée *La chute* (1997) (voir fig 1.21), par exemple, qui représentait les mains entrelacées d'un couple, les miennes et celle d'un homme, critique et historien de l'art avec lequel je collaborais à cette époque. Ces deux pièces, *La chute* et les mains de l'îlot d'hiver, présentent une « esthétique du fragment », qui caractérisait aussi, entre autres, l'approche utilisée par le sculpteur Auguste Rodin⁸³. Formellement et symboliquement, ma pièce des mains entrelacées avait pour but de rappeler certaines pièces de Rodin comme *Le secret*, qui représente un couple de mains droites se refermant l'une sur l'autre ou encore les *Mains d'amants* qui se touchent amoureusement. Blancs, immaculés, affichant la qualité expressive du fragment de corps et l'exaltation du geste mis sous observation, ces « jeux de mains » nous renvoient à la sculpture classique. Mais, les mains de l'îlot d'hiver s'en dissociaient, plutôt par leur dimension surréaliste ainsi que par la représentation qu'elles opéraient, non conforme à la logique du corps, que par leur mode de réalisation. Il faut rappeler que, chez Rodin, seuls la taille directe et

⁸² Les artistes Doyon/Demers soutiennent une pratique en tant que couple, mais, suite à une discussion que j'ai eue avec eux, je comprends que leur collaboration n'est pas fondée sur une volonté de fusion, ni même dans une optique consensuelle.

⁸³ Jarrassé, D., 1993, *Rodin : La passion du mouvement*, Paris : Éditions Pierre Terrail, p. 24.

le modelage participaient à la réalisation de la pièce, le moulage ne servant qu'à la reproduire en série. À cette époque, en sculpture, mouler directement un modèle vivant comme je l'ai fait, ce que l'on appelait surmoulage, était une infamie dont la réputation d'un sculpteur se remettait difficilement⁸⁴. Cette scandaleuse façon, pour l'époque, de réaliser des sculptures est devenue, à l'heure actuelle, tout à fait respectable.



Figure 2.16 Détail de *l'îlot de l'hiver*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, verre, plâtre, 60 x 60 x 90 cm.

Dans mon installation, à première vue, ces mains pouvaient sembler entrelacées, mais en observant bien leur enchevêtrement, le visiteur pouvait constater que quatre doigts de la main d'une femme transperçaient une main d'homme au milieu de sa paume. Ces mains, blanches comme neige, tenues sous verre, et faisant allusion à la fusion d'un couple, semblaient captiver l'attention du lapin à proximité. Le geste extrême de pénétration posé par les doigts d'une main qui traverse la paume d'une autre peut être la représentation d'une union de chair d'un érotisme morbide, car suivant la logique physiologique

⁸⁴ Ibid, p.44.

du corps humain il correspondrait à une blessure douloureuse imposée au partenaire du couple. Mais, dans sa représentation, ce geste peut correspondre aussi à une totale intégration de la vie d'un partenaire dans la vie de l'autre, qui en reformule une troisième, celle du couple.

Si, dans une certaine mesure, ces deux mains tenues sous verre faisaient figure de reliques, rappelant l'habitude chrétienne occidentale de conserver ainsi des fragments des corps de saints personnages, dans l'espace de la galerie, elles demeuraient tout de même associées à la magie et à l'illusion par la proximité du lapin blanc. Tout comme la Vierge-Blanche-Neige, ces mains reconduisaient plusieurs orientations symboliques alternant entre le sacré et le profane, sans oublier que la magie est toujours, entre autres, liée aux notions de l'apparition, de l'inexplicable, de l'imperceptible trucage exécuté par des mains agiles. Par ailleurs, les mains étaient disposées sur un présentoir de forme identique à celle du boîtier ovale apposé à la place de la main gauche de la Vierge, introduisant ainsi une association non seulement formelle, mais aussi sémantique, entre la statue dont la main gauche a été remplacée par une boîte ovale et l'apparition d'une main gauche sans corps sur la boîte ovale de l'îlot d'hiver. Ces associations et ces superpositions, tous ces croisements et ces renvois équivoques alimentaient enfin l'atmosphère fictionnelle de l'ensemble de l'installation.

2.2.4 Les objets de transition

Certains objets de mon œuvre avaient un statut particulier et j'en ai tenu compte lors de la mise en espace de l'exposition. Ils appartiennent à la catégorie de ceux que j'appelle mes « objets transitionnels » ; ils ne sont pas des « objets vedettes », mais des passages, favorisant l'établissement de certains concepts de l'installation. Ils sont très souvent liés formellement aux autres objets, mais, lors de leur réalisation, je ne connais pas, la plupart du temps, leur réelle destinée.

J'ai réalisé six boîtes de carton ovales, fermées et recouvertes des mêmes papiers de couleur que ceux que j'ai utilisés pour réaliser les îlots métaphoriques des saisons. J'ai installé ces boîtes suivant la proposition métaphorique de la promenade au jardin, en les associant à d'autres pièces, par exemple, à celle du miroir. Trois boîtes ovales furent donc placées à proximité du miroir. Mon intention était d'établir une analogie entre cette accumulation de boîtes et une montagne, ceci permettant, par association, une nouvelle interprétation du miroir en ce sens que, grâce à l'analogie à la montagne, le miroir au mur pourrait être vu comme un miroir d'eau, comme métaphore d'un lac représenté à vol d'oiseau. À l'échelle du jardin, les lacs se métamorphosaient en petits plans d'eau, les champs de fleurs devenant des plates-bandes et les montagnes se métamorphosant en des rocailles. Ainsi, tout près de mon miroir-plan d'eau, une accumulation de boîtes de carton ovales évoquait de grosses roches formant une rocaille, une réplique miniature des montagnes. Un nain de jardin, accompagné de crânes, se tenait à son sommet et était tourné vers le miroir, clin d'œil au mythe de Narcisse ou à la possibilité qu'avait *Alice* de traverser le miroir. Cette association des montagnes et des nains pouvait renvoyer le visiteur au conte de *Blanche-Neige* où les nains sont des mineurs travaillant dans les montagnes.

2.3 Le miroir merveilleux et l'univers chiffonné

2.3.1 Un rapport dialectique de formes

Deux pièces distinctes de mon installation, le « miroir merveilleux » (voir fig. 2.17) et l'« univers chiffonné » (voir fig. 2.18) ont été construites à partir de la même forme ovale et entretiennent entre elles un lien significatif, bien que le traitement de surface de chacune soit particulier. Cette forme géométrique m'avait déjà servi à plusieurs reprises pour l'élaboration d'autres projets depuis les années 1990. Différemment traitée d'une œuvre à une autre, elle fait figure d'auto-citation, de passage, d'élément déclencheur, d'agent de liaison formel et conceptuel à travers ma production. Lors de mon exposition de thèse, j'ai pris

deux formes ovales très semblables en terme de grandeur et de forme, l'une que j'ai accrochée au mur et l'autre que j'ai placée sur huit pattes de bois, à la manière d'une table ; si elles sont jumelles, elles se distinguent par leur matière, leur procédé de construction et le traitement de leur surface.

Le « miroir merveilleux » (voir fig. 2.17) est fait de papier d'aluminium et sa surface semble plutôt lisse et réfléchissante, bien qu'elle soit, en réalité, fragmentée comme une carapace de tortue. Son traitement de surface est le résultat de l'assemblage de fragments de papier métallisé réfléchissant, qui déchirés, juxtaposés, superposés et collés, simulent la cassure et reconduisent la métaphore du miroir brisé. Cette grande pièce fut accrochée horizontalement au mur, son centre à la hauteur de la poitrine du spectateur. Sa surface convexe renvoyait au visiteur une image dissonante et déviante et lorsqu'il s'en approchait, l'information projetée par le reflet différait de celle qu'il détectait s'il s'éloignait. Les déchirures du papier, dont chacune demeurait visible, constituait une limite et redéfinissant la topologie générale de l'exposition par une image spéculaire. Avec cette pièce, mon projet était de mettre en place une esthétique de la catastrophe, de la syncope, en réorganisant ou plutôt en désorganisant la réflexion miroitante d'images désarticulées, imparfaites et désordonnées et créant, par le fait même, une tension, un chaos, qui se répercutaient dès lors sur l'ensemble de l'installation.

J'ai, par ailleurs, déposé l' « univers chiffonné », forme ovale et bombée, de 120 cm de largeur, de 240 cm de profondeur et de 30 cm d'épaisseur (voir fig. 2.18) sur huit pattes de 45,7 cm de hauteur, afin que malgré un pourtour géométrique identique, il devienne l'antithèse du « miroir » par son recouvrement extrêmement texturé, mat et entièrement fait de carton ondulé brun. Alors que le « miroir » projetait l'image d'un espace profond, « l'univers chiffonné » devait captiver le regard du spectateur et l'inviter à porter attention au traitement excessivement travaillé des matériaux utilisés. Différemment du « miroir », dans sa fabrication, « l'univers chiffonné » a été tapissé de simple carton d'emballage, une matière plus commune, plus répandue, plus facile à obtenir et qui a été appliquée non pas en aplat, mais sur la tranche des bandelettes de largeurs variables déterminant sa configuration. Ces bandelettes de carton ondulé sont au

départ de formats différents : l'un est épais et robuste, et l'autre, plus mince et délicat. Cette différence résulte d'un travail préalable de la matière. Le carton le plus gros a été taillé manuellement, donc très aléatoirement, à l'aide d'une tranche à guillotine, alors que le plus fin a été réalisé à l'aide d'une déchiqueteuse électrique, toutes les bandelettes étant exactement de même largeur et de même longueur.

2.3.2 Le miroir



Figure 2.17 Le *miroir merveilleux*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, aluminium, bois, 120 x 240 x 30 cm.

Vue à distance, la surface convexe du « miroir » paraissait uniforme et lisse et donnait à voir le reflet d'une perspective qui convergeait vers un point de fuite central ouvrant sur un espace vaguement défini à l'intérieur de l'espace fermé de la galerie. Ainsi, quand le spectateur n'était pas attentif au mouvement et se plaçait à plus d'un mètre du miroir, la galerie lui semblait vide. Mais s'il se rapprochait de la surface fractionnée et déformante, il pouvait percevoir sa

propre « image » floue se déplaçant, comme devant les miroirs anciens qui renvoyaient un reflet incertain, ambigu et fantomatique. Mais, à quelques centimètres seulement de la surface, la définition de l'image spéculaire, bien que toujours imparfaite, se précisait. Pour obtenir cette définition, le spectateur devait alors poser un geste de l'ordre de l'intime à l'intérieur d'un lieu public; il devait alors affirmer sa volonté de voir, de « se » voir clairement, nettement, de se « re-connaître ».

Concrètement et théoriquement, cette pièce demeure encore pour moi l'élément synthèse de cette exposition. D'abord, concrètement, ce miroir projetait la totalité de l'espace de l'installation dont la majeure partie de sa superficie était compressée dans l'espace spéculaire central et horizontal du miroir. Les déformations de réflexions avaient pour effet de renforcer sa théâtralité qui est un principe incontournable des stratégies baroques, association que Claude-Gilbert Dubois a décrite comme suit :

Le miroir est devenu essentiellement un instrument de prestidigitateur. Avec lui le magicien joue sur le réel pour donner l'illusion d'une réalité qui en fait n'est qu'une irréalité. Ces trois fonctions du miroir : reproduction, révélation, illusion, nous pouvons les retrouver dans le théâtre.⁸⁵

D'autre part, la théâtralité présuppose l'existence ou la nécessité de la représentation et implique de ce fait la projection d'une image, sa reproduction. Ici, le miroir, par son reflet, construit un écart, un intermédiaire entre l'objet reflété et son reflet. De cette manière, il rejoint encore l'esprit du baroque par la fonction de dédoublement, en instaurant entre l'objet et son reflet un rapport dialogique qui renvoie lui-même à la notion de complémentarité du vrai et du faux, du réel et de l'illusion, de la profondeur de l'image et de la planéité du support.

Avec son reflet investi d'étranges images, le miroir participe dans ma création à l'évocation du surréalisme et du merveilleux. N'est-il pas aussi une figure récurrente dans plusieurs contes merveilleux comme *Blanche-Neige et les sept nains* ou *Alice au pays des merveilles* où l'effet de contradiction est annihilé

⁸⁵ Dubois, C-G., 1973, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Paris : Librairie Larousse, p.188.

par l'intégration de phénomènes qui ne peuvent s'expliquer par la logique ? On sait que, pour les surréalistes, la recherche du merveilleux, tout comme dans la pensée baroque, s'exerce par la mise en place de pratiques favorisant l'exploration de voies multiples; elle vise ainsi à instaurer des mécanismes qui respectent ou convoquent la force de l'inconscient et peuvent conduire à la création, à l'émerveillement.

Le miroir de mon exposition au reflet spectral est porteur d'une proposition qui contourne l'ordre des choses. Habituellement, la vision de notre image conforte notre perception et confirme notre présence dans toute son unité, l'information décodée par nos sens se vérifiant objectivement sur notre reflet dans un miroir. Dans mon installation, cette vision était en constante métamorphose ; elle nous renvoyait sans cesse d'une forme à une autre, et, comme dans les contes, cette transformation nous révélait le pouvoir onirique du miroir. Mon miroir est une « trouée » vers le merveilleux. Or, selon le point de vue du spectateur, et ce, de manière très subjective, il pouvait produire de troublants dépaysements qui passaient de l'horrible au magnifique, en déconstruisant et en reformulant les images de manière imprévisible. D'autre part, ne peut-il pas être également perçu comme une métaphore de notre volonté individuelle de restauration et de reconstruction constantes de notre propre image ?

Comme souligne Sabine Melchior-Bonnet, le miroir participe à cette perception et à cette construction :

Petits, rares et précieux : tels sont les miroirs pendant des siècles. Ardemment convoités, pas plus grands qu'une assiette, les miroirs sont longtemps le symbole du luxe aristocratique, l'instrument du paraître. Au point de liaison entre nature et culture, ils éduquent l'œil et servent de relais aux leçons des civilités. Du regard sur le miroir, découlent non seulement le goût de la parure et l'attention aux signes de la représentation et de la hiérarchie sociale, mais aussi une géographie nouvelle du corps qui livre des images inconnues, dos, profil, et attise le sentiment de la pudeur et de la conscience de soi.⁸⁶

⁸⁶ Melchior-Bonnet, S., 1994, *Histoire du miroir*, Paris : Hachette, p. 11.

Par ailleurs, dans le cas du miroir convexe de mon installation, une symétrie spéculaire inédite, ressemblant à l'espace de la galerie, réinventait et reformulait les lieux, ce qui pouvait créer une impression étrange et donner le vertige, car ce miroir provoquait un désordre perceptif. La vision que nous offrait cette symétrie particulière devenait dès lors suspecte parce qu'elle engendrait une dissonance entre l'ordre physique et l'ordre mental. Cet étrange reflet complexifiait les paramètres de la réalité, en brouillant notre perception des faits ; cette proposition parallèle, ce monde renversé était d'autant plus équivoque qu'il laissait entrevoir l'instauration d'un possible désordre, à la fois dans le monde des objets et dans le monde des idées. Ce qui se dégageait du miroir de l'installation, c'était une tension entre l'ordre et le désordre.

Du reflet qu'il renvoyait, surgissait, au-delà de la surface de mon miroir, la sensation d'un arrière monde. Dans « les plis à l'infini »⁸⁷ de cette surface polymorphe, comme dans ces plis qui se déploient en nous, au fur et à mesure que nous découvrons le monde multiple qui se présente dans le temps et dans l'espace du miroir, une folie du regard s'incarnait, l'esprit baroque se manifestait. Selon Deleuze, « le critère ou le concept opératoire du baroque est le pli, dans toute sa compréhension et son extension.⁸⁸ » En ce sens, mon miroir offre la présentation d'un monde baroque par la mise en relief de ses données relatives et nous guide à nouveau vers un système dynamique. Il propose l'expérience du mouvement, de l'instabilité, de la circulation, de l'échange des regards et des points de vue.

Ainsi, comme dans les contes, le miroir représente ici une invitation au dépassement des apparences sensibles et au discernement des illusions du monde, de ce monde que l'on perçoit comme réel, mais qui pourrait être fictif. Il incite métaphoriquement le spectateur à traverser sa surface et à s'investir à son tour dans l'incertain ; il lance une invitation à la spéculation, à la projection de l'imaginaire, à une représentation inédite du monde. De cette manière, le spectateur explore, se projette dans l'inconnu et peut vivre en quelque sorte une expérience semblable à celle du travail de création de l'artiste.

⁸⁷ Deleuze, G., 1988, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris : Éditions de Minuit.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

2.3.3 L'univers chiffonné



Figure 2.18 L'univers chiffonné, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, fibre de verre, bois, 120 x 280 x 60 cm.

Dans un esprit d'interrelation entre toutes les pièces de mon installation, le miroir trouvait son écho ou son *alter ego* dans « l'univers chiffonné » (voir fig. 2.18). Or, tandis que le miroir dématérialisait le réel grâce au reflet spectral qu'il rendait de l'espace environnant, cette seconde pièce imposait sa masse physique, plus concrète et plus immédiatement perceptible.

C'est portée par une réflexion sur l'espace, sur le monde dans lequel nous vivons, que j'ai construit cette forme « chiffonnée », qui est également le résultat d'un questionnement sur l'ornementation, son organisation, ses parentés avec la nature. Plusieurs interrogations ont participé à la conception de cette forme, par exemple : est-ce que l'Univers dans lequel nous vivons est infini ou fini, plat ou circulaire, lisse ou texturé ? Est-ce que la représentation que nous nous en faisons se rapproche de la réalité ou n'est-elle encore qu'une simple construction de l'esprit ? Pour moi, ces interrogations sont porteuses d'un énorme potentiel poétique et peuvent sans contredit nourrir ma pratique artistique. S'étonnant que

le monde soit intelligible, Einstein a formulé ce vigoureux paradoxe : « L'éternellement incompréhensible à propos du monde est sa compréhensibilité.⁸⁹ »

Contrairement à ce grand penseur qui a cherché à expliquer le monde rationnellement dans une optique scientifique rigoureuse, j'utilise plutôt des méthodes d'investigation qui renvoient à l'imaginaire de la création pour tenter de me faire une image, une conception du monde, comme plusieurs artistes avant moi, qui ont visé à représenter sa nature dynamique du point de vue de la création en arts visuels. Van Gogh, (voir fig. 2.19) par exemple, a sûrement fait preuve d'une grande intuition pour chercher à comprendre certains phénomènes physiques comme celui des turbulences atmosphériques. Tel que le rappelle Roland Fivaz⁹⁰ cette quête serait particulièrement manifeste dans son tableau intitulé *La nuit étoilée - Saint-Rémy, juin 1889* (voir fig. 2.19). Ses tentatives d'élucidation des mystères naturels ne visaient certes pas une reconstitution exacte de la réalité physique du monde, mais le ciel étoilé de ce tableau correspond d'une manière étonnante à « l'univers chiffonné » de mon installation quant à l'organisation circulaire de toutes les parties du motif qui forment ensemble un tourbillon métaphorique de la dynamique des particules dont le monde est constitué.

⁸⁹ Einstein, A., 1936, *Physique et réalité*, tiré de Postel-Vinay, O., «L'univers est-il intelligible?». *La recherche*, no 370 (décembre 2003), p. 34-35.

⁹⁰ Fivaz, R., 1989, *L'ordre et la volupté*, Lausanne : Presses polytechniques normandes, p. 68-84.



Figure 2.19 Vincent Van Gogh, *La nuit étoilée - Saint-Rémy*, juin 1889, huile sur toile, tiré de Fivaz, R., 1989, *L'ordre et la volupté*, Lausanne : Presses polytechniques normandes, p. 79.

Lors de l'exposition, mon œuvre dans la galerie, « L'univers chiffonné » offrait plusieurs points de vue au spectateur. Tel que je l'ai déjà mentionné brièvement, la surface turbulente de cette pièce est conséquente d'une variation de gestes et de manipulations opérés sur une même matière. Réunies en un motif homogène, les bandelettes (voir fig. 2.20) montrent à voir une série de contorsions, une suite d'écoulements plus ou moins aléatoires où s'établit une hiérarchie, une charte visuelle complexe, sur la totalité de la surface. Les bandelettes de carton esquissent des graphiques, des lignes, des dessins sillonnant sur la surface ovale et se reformulant constamment; les traits de carton s'enroulent, se tordent, tournoient, tourbillonnent, se compriment et, soudain, à certains endroits, se détendent ; ils forment de multiples méandres protéiformes issus de la rencontre des spirales qui ondoient comme des flux sensibles aux turbulences et aux perturbations rencontrées au cours de leur trajectoire. Les drapés et les pliures de carton se frôlent tranquillement jusqu'à ce qu'un obstacle

oblige un changement dans la construction de la pièce, la diversité géométrique avec laquelle les lanières s'étalent n'étant, après tout, qu'une conséquence des propriétés de cette matière, contrainte à être distribuée sur l'ensemble d'une surface. Encore est-il possible d'y apercevoir des plans, circonscrits par des limites sinueuses, des embranchements, des vortex, qui s'imbriquent les uns dans les autres, se contournent, finissent par s'enrouler progressivement sur des axes excentriques.



Figure 2.20 Détail de *l'univers chiffonné*, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, fibre de verre, bois, 120 x 280 x 60 cm.

Toute cette dynamique est apparentée à des principes naturels tels la croissance et le mouvement cyclique non fini, le recouvrement et l'envahissement de territoire, pour enfin proposer la représentation d'une vaste étendue, exprimée à travers une proposition esthétique observable concrètement et matérielle. Sur la forme de *l'univers chiffonné*, j'ai manifestement condensé et créé des motifs ornementaux qui peuvent agir simultanément sur le regard pour restituer la vue d'un paysage métaphorique. Dans ce paysage baroque, on peut soit plonger, soit porter un regard à vol d'oiseau, soit saisir la représentation cinétique du monde, soit sentir les enroulements sensuels et intimes d'une

spirale. S'élabore donc un jeu d'éléments qui reformulent, comme dans l'esprit baroque, des correspondances à l'infini, encouragées par le plaisir de voir et le plaisir de faire.

Cette forme paysagée et ornée, par son déferlement géométrique réaffirme la puissance de la nature à être reconnue, même si j'ai cherché à créer volontairement, dans sa représentation, un écart de transcription. Comme d'autres artistes, j'ai utilisé le remous et la spirale comme motifs dans le but de relier ce type d'organisation à la nature. À cet égard, je me réfère d'ailleurs fréquemment aux œuvres de Paul Klee, par exemple, à l'une de ses encres aquarellées intitulée *Torrent* et datant de 1934 (voir fig. 2.21). Klee y proposait une représentation des mouvements agités de l'eau par le biais de lignes qui se renouvellent dans la diversité et attestent de son intérêt pour les inépuisables agencements suggérés par la nature.



Figure 2.21 Paul Klee, *Torrent*, 1934. Aquarelle et plume sur papier, 29,5 x 49 cm, tiré de Di San Lazzaro, G., 1957, *Klee, la vie et l'œuvre*, Paris : Éditions Hazan, p. 198.

De plus, les écrits de Klee dont *La pensée créatrice* et *Histoire naturelle infinie*⁹¹ m'ont toujours accompagnée en atelier et servi de boîte à outils méthodologique, de même que pour l'élaboration de ce chapitre. Je suis particulièrement sensible à la capacité qu'avait Klee d'interpréter et de construire à partir de principes observables dans la nature.

Dans ce même esprit, la représentation des écoulements des fluides (voir fig. 2.22) faite par Léonard de Vinci établit aussi un propos formel sur un registre de motifs géométriques, apparentés à ceux que j'ai développés sur l'univers chiffonné.

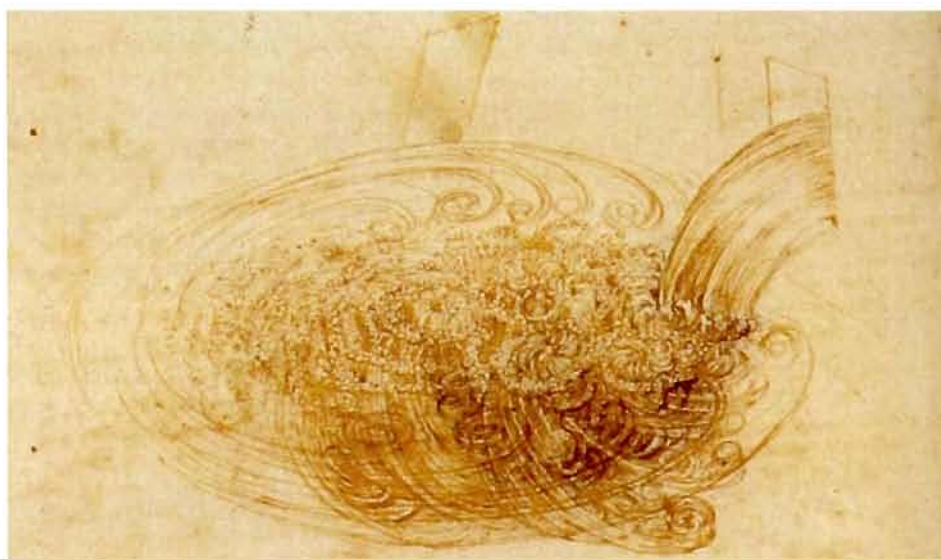


Figure 2.22 Léonard De Vinci, *Percussion de l'eau contre l'eau*, 1507-1509, plume et encre, 29 x 20,2 cm, tiré de Koering, J., 2003, *Léonard De Vinci*, Paris : Éditions Hazan, p. 26.

Enfin, la réalisation de cette surface est un travail d'effort et de temps engagé, sans attente de résultat immédiat. Ce travail d'ornementation, accompli au cours de très nombreuses heures d'exécution manuelle, correspond à ma volonté d'ordonner et de remodeler une surface difficilement reproductible à cause de sa complexité et de sa singularité. Ayant mobilisé longuement mon corps et mon esprit, chaque geste posé contribue à augmenter la prestance et

⁹¹ Klee, P., 1980, *Écrits sur l'art I : La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürj Spiller, Paris : Éditions Dessain et Tolra. Klee, P., 1977, *Écrits sur l'art II, Histoire naturelle infinie*, textes recueillis et annotés par Jürj Spiller, Paris : Éditions Dessain et Tolra.

l'éloquence de cette surface. En établissant une logique de l'ordre de la complexité des regards, cette pièce ornementée et paysagée que j'ai nommée l'«univers chiffonné» remet en perspective tout un éventail de points de vue perceptifs et établit, par exemple, une distinction entre «embrasser» et «cibler», embrasser signifiant ici voir de loin tandis que cibler réfère plutôt au fait d'observer un détail. En résumé l'«univers chiffonné» rappelle que le motif, contrairement à la représentation ou à la reproduction mimétique d'une image, produit par évocation un effet paysage auquel on est sensible lorsqu'on parvient à le distinguer de la surface globale de la pièce. Les montagnes réapparaissent alors comme des spirales et les champs labourés, comme des drapés. La totalité de cette pièce nous transporte hors du temps même si ses détails nous renvoient au temps engagé à réaliser minutieusement cette pièce. Enfin, comme le «miroir merveilleux», l'«univers chiffonné» tend à remettre en question l'idée d'une conception unique de la nature. Ces deux pièces de l'installation valorisent plutôt une prise de conscience de l'hétérogénéité du monde et de la polysémie de ses signes.

2.3.4 Une ville perchée

Tout près de la pièce que j'ai intitulé l'«univers chiffonné», une petite ville-maquette (voir fig. 2.23), dont la surface entière est de vingt-neuf pouces de largeur par quarante-huit pouces de hauteur, fut intégrée à un socle hexagonal. Je l'ai construite de la même façon que l'univers chiffonné, c'est-à-dire par accumulation de pièces de carton ondulé. Sur la surface des côtés de l'hexagone, j'ai réparti aléatoirement des *papérolles* pour créer un délicat motif de fleurs, papillonnant autour du bloc. Partageant le même traitement de surface, ces deux mondes, la ville et l'univers, devaient s'associer et représenter tous deux des lieux en modèle réduit.



Figure 2.23 La ville-maquette, 2005, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, 60 x 60 x 120 cm.

Par la représentation d'une architecture intégrée au-dessus du socle, la « ville » évoque la présence d'une mini-société coupée du monde par sa situation physique. Cette construction rend compte de la transformation de l'espace par le changement d'échelle, la réduction, et favorise le passage de l'objet à son image en établissant entre les formes et notre monde certaines correspondances, certaines similitudes. Par exemple, elle pourrait bien

représenter la topographie d'un paysage accidenté ou encore évoquer un mur ceinturant une ville, enfermant des architectures et des chemins qui l'animent.

Lévi-Strauss⁹² s'est interrogé sur la signification de la réduction d'échelle dans la représentation et, selon lui, « la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles.⁹³ » Dans ce cas, la connaissance du tout précéderait celle des parties⁹⁴.

Je me suis servie de cette synthèse de la forme, particulièrement dans l'« univers chiffonné » et dans la ville-maquette, afin que le visiteur puisse comprendre mon intention d'évoquer des lieux. Mais, à l'opposé, par le mode de construction excessif et la qualité des matériaux de ces pièces, j'ai réinvesti la sensibilité baroque par des turbulences et des tournolements infinis.

2.4 Les contes et l'univers des nains de jardin

2.4.1 Les contes et les récits merveilleux

Dans mon exposition *Manœuvres exquises*, j'ai rassemblé des objets dont certains font partie de l'imaginaire féerique des contes. Y figurent le lapin d'*Alice au pays des merveilles*, le miroir et les nains de *Blanche-Neige*, sans oublier la figure de la Sainte Vierge empruntée au plus connu des «recueils de contes», la Bible.

Par cette réunion, je rencontre mon objectif de départ de recréer une ambiance étrange, ludique, turbulente et merveilleuse qui témoigne de mon parti pris pour l'esprit et la liberté surréalistes et baroques. Il en résulte donc inévitablement une esthétique, ou une apparence, surréelle et foisonnante.

⁹² Lévi-Strauss, C., 1962, *La pensée sauvage*, Paris : Librairie Plon.

⁹³ *Ibid.*, p. 38-39.

⁹⁴ *Ibid.*

Tout comme certaines pratiques artistiques, le conte participe généralement à l'expression de nos craintes et de nos désirs. Il sert, entre autres, à représenter le monde dans toute sa complexité, dans tous ses mystères, par ses histoires courtes, à la fois ludiques, didactiques, sociales et morales. De plus, il est universel ; il traverse le temps, on l'adapte constamment au changement, on le réactualise selon nos propres aspirations, croyances et volitions. On le renouvelle ainsi dépendamment du monde de l'Homme et de sa transformation. Le conte, d'une façon ou d'une autre, réfère à la nature et à l'univers, tout en laissant parfois transparaître une détresse de l'Homme face à leur incompréhensibilité. En se racontant des contes, l'Homme met de l'avant sa propre volonté de se comprendre.

Selon Yvonne Duplessis, le merveilleux engageait, pour les surréalistes, le mouvement vital ainsi que « l'affectivité tout entière.⁹⁵ » Souriau disait aussi à propos du merveilleux : « que ce soit la littérature qui raconte ou les arts plastiques qui figurent, il s'agit toujours de faire jouer les puissances de suggestion de l'art, et de présenter le merveilleux de manière à faire sentir sa différence avec le banal courant.⁹⁶ » Cependant, le merveilleux étonne et provoque une sorte de ravissement. Il est auréolé de splendeur et d'émerveillement. Il soutient des faits surprenants et admirables qui dépassent ce que la nature permet comme solution. Or, les contes ne se terminent pas tous par la formule « ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants... », celle-ci étant surtout récurrente dans les contes de fées. Ceux-ci sont généralement investis de merveilleux. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils ont attiré mon attention et aussi parce que, pour moi, le féérique, c'est le merveilleux, mais dans sa relation avec le réel, c'est le merveilleux qui se déploie dans un monde fictif analogue au nôtre.

Le merveilleux, tout comme le baroque, est le domaine du jeu des apparences et des illusions. Aussi, dans ma proposition visuelle, la présence du merveilleux était-elle essentielle. Elle participait, par ailleurs, à soutenir mon engagement à la nature et à la vitalité. Ainsi, la représentation du jardin est, à

⁹⁵ Duplessis, Y., *op. cit.*, p. 31.

⁹⁶ Souriau, E., *op. cit.*, p. 998-1002.

mes yeux comme dans la plus pure tradition des arts plastiques, une allégorie de l'univers, du monde, de la terre, de la société, de la famille, mais aussi de l'individu. Le jardin fragile que j'ai construit, de papier et de carton, est à la fois intérieur et extérieur, naturel et surnaturel, matériel et spirituel, individuel et social. Par l'évocation et la suggestion, il est aussi prétexte à raconter, à inventer, à interpréter des histoires, que le spectateur organise selon ses propres désirs. En ce sens, je serais portée à emprunter ces propos à Todorov pour tenter de résumer le rôle que détient la narration dans mes intentions :

Au-delà de l'agrément, de la curiosité de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de se distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables et terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l'exploration plus totale de la réalité universelle.⁹⁷



Figure 2.24 Détail de quatre nains et de quatre crânes déposés dans leurs brouettes, vue partielle de l'installation *Manœuvres exquises* présentée à la galerie Circa de Montréal en 2005, papier, carton, plâtre, polystyrène.

⁹⁷ Todorov, T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, p. 62.

J'ai donc conçu de petits personnages moulés et monocoques, entièrement faits de papier mâché et recouverts par plages de papier coloré. Ils comptent tous 180 cm de hauteur, 30 cm de largeur et 60 cm pouces de profondeur, incluant la brouette que chacun d'eux porte à bout de bras. De ces dix personnages, neuf sont barbus et représentent des hommes tandis qu'une représente une figure féminine. Ils constituent chacun une représentation miniature et caricaturale de l'être humain, particulièrement du nain. Ils possèdent chacun des joues proéminentes ainsi qu'un nez fait tout en rondeurs, presque comme une demi-sphère, qui leur a été apposé en plein visage. Pour ce qui est des neuf figures masculines dont la barbe ondulée couvre le menton et le cou jusqu'au sommet de la poitrine, ils sont tous revêtus de papier décoratif. Ils arborent aussi un chemisier de papier dont les manches semblent relevées jusqu'à leurs coudes. Les neuf nains mâles sont aussi revêtus d'un tablier, fait de papier collé en surface, dont les bretelles sont croisées dans le dos pour s'attacher avec deux gros boutons de papier sur la ceinture arrière de ce qui imite un pantalon. En scrutant la surface qui sert de peau, le visiteur pouvait bien sentir qu'elle est construite à partir de morceaux de papier déchiré et superposé, comme l'ensemble du nain d'ailleurs. Dans chacun de leur visage, j'ai collé des yeux et des bouches trouvés dans des revues ainsi que des faux-cils qui leur attribuent une dimension illusionniste et qui leur donnent un air presque humain, idée que m'ont inspirée les collages que je fabrique quotidiennement comme exercices de création ou de manière préparatoire à mes expositions. Cette introduction d'éléments photographiques dans le recouvrement du nain opère un décalage entre l'aspect sculptural et caricatural de ces personnages et leur aspect anthropomorphique. Par ailleurs, chacun de ces personnages, dans la brouette qu'il semble pousser, transporte un crâne recouvert de papier qui lui confère une ornementation unique par rapport aux autres. Le crâne qui est associé à la figure féminine est d'autant plus différent des autres qu'il arbore des yeux collés provenant de magazines, comme les lapins et tous les nains, et que le regard que cela lui donne semble orienté vers le haut.

2.4.2 Les nains de jardin dans l'histoire

Par l'apparition des nains de jardin dans mon installation, puisés directement de l'univers des contes, j'établissais ouvertement mon intention narrative qui était de mettre en lien tout ce qui est inclus dans l'espace de mon installation, aussi bien le spectateur que les objets. Mon indice était dès lors visiblement établi. De plus, mon choix d'installer ces petits personnages dans mon exposition répondait principalement à ma volonté de faire voir au spectateur la trame générale de mes *Manœuvres exquises*, organisée autour de la thématique métaphorique du jardin, en plus d'y évoquer la dimension populaire qu'on attribue à ces figurines aperçues dans les jardins kitsch.

Le jardin, d'abord employé pour des fonctions utilitaires dont la domestication de la nature découle d'une série de détournements et se compose aujourd'hui comme un caprice décoratif, comme la matérialisation d'un désir de décorer dont le nain de jardin est une des manifestations les plus évidentes. Le jardinier, à travers son jardin, exprime intuitivement et de façon créative sa vision du monde. Le jardinier « met de l'ordre dans l'univers, [que] le jardin a l'ambition d'être une image du monde.⁹⁸ » Mais, cette image du monde que reconstruit le jardinier, tout comme celle que je m'en suis fait pour produire mon exposition, est investie d'un désir d'améliorer son environnement ou, à tout le moins, d'émettre une proposition de ce qu'il projette comme étant le plus près d'une conception paradisiaque du monde. Ainsi, le jardin constitue en quelque sorte son propre petit « paradis sur terre ⁹⁹ ».

L'origine des nains de jardin daterait, selon Jean-Yves Jouannais, de l'Antiquité. Déjà, les jardins romains étaient habités pas ces gnomes grotesques et sympathiques. Jean-Yves Jouannais, dans son essai sur le kitsch pavillonnaire, en dresse une généalogie qui aurait débuté par leur association à Priape, divinité de jardins pauvres romains. Sa généalogie rappelle également la parenté des nains de l'histoire de Blanche-Neige, conte où, je crois, ils nous

⁹⁸ Jouannais, J.-Y., 1993, *Des nains, des jardins : Essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris : Éditions Hazan, p. 79-88.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 67-68.

apparaissent comme étant de simples représentants du bonheur et de la vie organisée selon leur routine journalière, sans surprise, bien ancrée dans la domesticité, avec ces tout premiers nains issus de l'Antiquité romaine. Par ailleurs, Jouannais écrit également que le premier nain de jardin moderne est apparu à la fin du XVI^e siècle, sculpté par Valerio Cioli pour un palais florentin¹⁰⁰. Il aurait vraisemblablement constitué une représentation du nain célèbre nommé Pietro Barbino, montré à cheval sur une tortue. On surnommait alors son personnage « Morgante ». Puis, la tradition des nains décoratifs, sculptés dans la pierre, s'est perpétuée dans l'ensemble des pays germaniques tout au long du XVII^e siècle. Cependant, ce n'est qu'au XIX^e siècle, semble-t-il, que les nains de jardin ont obtenu la forme qu'on leur reconnaît toujours aujourd'hui. Ils sont alors fortement inspirés par l'image des ouvriers de courte taille, employés dans les mines à l'époque médiévale, car ces mineurs portaient le bonnet rouge caractéristique, aussi chez le nain, et s'habillaient de couleurs voyantes pour des raisons préventives. Ils seraient les ancêtres de toute cette génération de nains de jardin, réactualisée à travers l'histoire et remise en scène par certains artistes contemporains comme, notamment, les deux photographes français Pierre et Gilles ou encore l'artiste londonienne Sarah Lucas. Dans la mythologie nord européenne, les personnages nains étaient associés à un pouvoir magique de création des trésors terrestres. Ils étaient représentés comme étant les forgerons des armes appartenant aux dieux¹⁰¹. On les soupçonnait, dès l'Antiquité, de détenir un pouvoir magique et mystérieux, qui leur conférait le statut de gardiens de nos jardins, d'esprit de la terre. Ainsi, comme de bienveillantes divinités domestiques, les nains de jardin sont les gardiens de trésors, de secrets et de connaissances multiples.

Selon Jouannais¹⁰², la condition du jardin aurait beaucoup changé depuis l'apparition des nains de jardin, puisqu'il est passé de l'utilitaire à l'ostentatoire. D'après l'auteur, il se serait fait, dès lors, un élément de distinction, un prolongement de la maison, la matérialisation de l'orgueil de ses propriétaires. Le

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

¹⁰¹ Crestin-Billet, F., 2005, *Les nains de jardin, nous voici, nous voilà*, Paris : Éditions De Borée, p. 11.

¹⁰² Jouannais, J.-Y., *op.cit.*, p. 39-40.

nain de jardin serait ainsi devenu comme une image extérieure et caricaturale de son propriétaire, une sorte de simulacre du bonheur que ce dernier exhibe, au gré des modes et de la nouvelle esthétique du jardin.

Appartenant à la grande catégorie des êtres fantastiques, les nains de jardin sont des êtres protéiformes. Ils cherchent aussi à satisfaire le besoin de l'homme de trouver un auxiliaire magique, qui lui permettrait de traverser la limite incertaine du rationnel pour se rendre à l'irrationnel. Dans certains récits, comme dans la version d'Anderson de *Blanche-Neige et les sept nains*, ils sont de féroces gardiens de l'ordre. Ils sont, pour moi, médiateurs entre le surréel et l'humain. Nains, lutins, génies, gnomes ou farfadets, ils appartiennent à l'esprit de la nature et au surnaturel à la fois. Ce paradoxe s'explique sûrement par notre acceptation de la puissance mystérieuse et inexplicable de la nature et par l'incertaine cohabitation de l'homme avec elle. Même notre pragmatisme, notre rationalisme actuel et notre développement scientifique ne parviennent pas à faire taire ces petits êtres qui nous renvoient à notre besoin de merveilleux et de morale, comme nous le rappelle, d'ailleurs, l'un des quelques textes rassemblés par Dominique Besançon et Sylvie Ferdinand dans *Gnomes, lutins, korrigans, farfadets, trolls et autres génies du monde* :

Les gnomes, Lutins et Korrigans ont donc de beaux jours devant eux et font preuve d'une troublante modernité. Tant que l'homme sera un loup pour l'homme et un monstre pour son environnement, ils nous rappelleront que la nature a ses lois et qu'on ne les bafoue pas impunément. Mais ils nous enseignent aussi qu'elle fut et reste une inépuisable source d'émerveillement.¹⁰³

2.4.3 Procédé de fabrication des nains

Chacun de ces petits personnages, chacun de ces nains a été construit par l'application de bandelettes de papier encollé à l'intérieur d'un moule réalisé à partir d'un véritable nain de jardin cimenté, restauré préalablement parce que

¹⁰³ Besançon D. et S. Ferdinand (dir. publ.), 2006, *Gnomes, lutins, korrigans, farfadets, trolls et autres génies du monde*, Rennes : Éditions Terre de brume, p. 15.

trop vieux et un peu abîmé. Chaque bandelette utilisée pour recréer les nouveaux nains a été apposée dans le moule en suivant très précisément chacune de ses formes. Ainsi, lorsque la sculpture était sèche, elle constituait une coquille de papier mâché, complètement identique à l'original et à tous les autres nains qui seraient moulés pour l'exposition. Sur le plan de la forme, il n'y a que le personnage féminin qui ait été sensiblement modifié par rapport au prototype. Je lui ai d'abord retiré le bonnet traditionnel du nain de jardin pour lui fabriquer une longue chevelure en papier brun et maïs, avec quelques mèches blondes, recouverte d'un bandeau coloré dont le motif rappelle celui de sa chemise. Je lui ai changé les pantalons pour une robe, sous laquelle j'ai ajouté une poitrine proéminente et féminine. Son nez aussi a été transformé pour devenir plus fin et légèrement retroussé. Et, je lui ai entièrement enlevé la barbe que portent tous les autres nains de mon exposition pour retravailler son visage en le féminisant. Elle est toutefois chaussée de souliers de même forme que ceux des autres sculptures de nains de mon installation.

2.4.4 Habillage et maquillage

Les dix nains de mon exposition se différencient également par leur recouvrement, fait en papier trouvé ici et là, rappelant les hardes bariolées ou usées de certains itinérants ou encore une certaine excentricité des adeptes de friperies.

L'idée d'habiller les nains m'est venue d'un jeu que je connaissais depuis longtemps, celui d'habiller des poupées de carton bidimensionnelles avec des vêtements interchangeables ou des panoplies. Cette idée me semble, en plus, faire écho à l'ensemble de ma production en arts visuels puisqu'elle fait directement référence à la notion d'ornementation. Elle engendre également des distinctions, des différenciations entre les divers petits personnages que j'ai mis en œuvre dans mon exposition, mettant ainsi de l'avant l'éventualité d'un caractère qui soit propre à chacun d'eux. Leur identité singulière est également influencée par une thématique particulière que j'ai choisie pour chacun d'eux.

Certains d'eux sont même inspirés de gens que je connais personnellement. J'ai pu aussi leur attribuer une apparence indicielle plus âgée ou encore plus jeune en colorant leurs barbes et cheveux selon les critères naturels de la manifestation du vieillissement humain. Par exemple, l'un des neuf nains mâles de l'exposition porte sur la tête un *panama* sur lequel une photographie de bouche, découpée dans un magazine, fait office de plume et couvert de timbres de différentes couleurs, dimensions et pays. Ces derniers, dispersés de façon aléatoire sur le chapeau du nain, tout comme sur son tablier, laissent transparaître une impression de désordre, comme ceux qu'il existe dans les collections non classées. J'ai également recouvert le pantalon de ce personnage de fragments prélevés d'une carte topologique représentant une région du Québec. J'ai privilégié ce type de représentation topologique du territoire pour mettre en relief, encore une fois, l'idée de nature, par la géographie, plutôt que celle d'une construction préalable de l'homme : villes, routes, etc. La ceinture et les bretelles de son pantalon ont été élaborées à partir de données interprétatives provenant de cette carte, comme celle de l'échelle de représentation. Le recouvrement de ce nain est donc représentatif du concept du voyage et, par association, à ceux du territoire et du déplacement. Par exemple, sur chaque timbre de son revêtement se trouvent le nom d'un pays et une estampe, nous fournissant l'indice d'un voyage accompli ou rappelant les estampes observables sur un passeport, qui y figurent comme des traces matérielles des autres traces que laisse le voyage dans la mémoire. Sa brouette est recouverte de papier marbré, fait main, au motif peigné. Comme son nom l'indique, ce motif traditionnel dans la marbrure est réalisé à l'aide de peignes. J'ai tenté d'établir, par son utilisation, une analogie entre ce personnage et la surface bleue et ondulée de l'eau afin de compléter la représentation du thème de la géographie. De plus, j'ai placé ce voyageur nain, lors de la mise en espace en galerie, à proximité de ma pièce intitulée le « miroir merveilleux », suggérant ainsi que le voyageur détient le pouvoir de passer du réel à l'imaginaire comme il a celui de passer d'un lieu à un autre.

2.4.5 Les nains dans l'installation

Dans mon exposition, dix nains de jardin étaient disposés dans la galerie ; quelques-uns étaient seuls et d'autres, regroupés. Semblables en apparence à ceux que l'on peut trouver sur le marché dans les centres de jardinage, les nains que j'ai construits évoquent la notion de la reproductibilité industrielle des biens de consommation, bien qu'ils aient tous individuellement été réalisés à « la main ». Néanmoins, la technique de moulage utilisée pour les fabriquer renvoie visiblement à l'esthétique de la série. Quant à leur contenu de représentation, leur statut de travailleur qui pousse une brouette, outil de travail très ancien dont on se sert entre autres pour construire et entretenir les jardins, met en relief leur utilité par rapport aux autres unités stables dans l'espace de la galerie. Par là aussi, les nains de jardin de mon exposition ne sont pas, eux, tout à fait relégués au rang de figurines. Ainsi, comme l'écrit Jouannais en parlant de la brouette des nains de jardin : « L'outil a un alibi. Il n'a pas véritablement basculé dans la coquetterie honteuse du bibelot, mais existe comme support floral ». Cela confère, toujours selon l'auteur, une « fonctionnalité limite à l'objet » qu'est le nain de jardin¹⁰⁴. Toutefois, dans le cas de mon exposition, le contenu même de leurs brouettes était constitué de crânes humains décorés de motifs et de couleurs variés, le crâne étant, à mes yeux, un emblème de la nature morte tout comme du courant baroque.

Ces petits personnages, bien dodus, soulèvent tout de même un questionnement. Dans mon installation, ils jouaient un rôle particulier et pouvaient être perçus comme des figures ambivalentes. Porteurs d'une image liée au phénomène du kitsch, cette attribution demeurerait, quoi que le contexte de l'installation renvoie à d'autres associations comme celle, entre autres, du conte et des nains. Jean-Yves Jouannais confirme, d'ailleurs, la figure du nain de jardin comme représentante parfaite du kitsch. Il écrit :

¹⁰⁴ Jouannais, J.-Y., *op. cit.*, p. 24.

Certains objets se trouvent chargés d'assumer l'infini du kitsch social, de donner un visage rassurant parce qu'unique à l'hétérogénéité violente des mauvais goûts. C'est en assignant aux concepts les plus volatiles une forme réceptacle, une image symbole, qu'on se préserve de leur débordement.¹⁰⁵

Formellement, ils étaient une demi-mesure. Leur taille se situait entre celle des îlots métaphoriques, en élévation, et celle du jardin de fleurs, au niveau du sol. Ils étaient au centre dans la hiérarchie des grandeurs, comme un moyen terme, une médiation entre le grand et le petit, le bas et le haut. Ils établissaient donc des liens physiques, comme des relais, entre les divers éléments de l'exposition parce qu'ils semblaient couvrir l'ensemble de l'espace par leur nombre et parce qu'ils paraissaient suggérer des circuits, des trajectoires, des parcours. Mais, les directions qu'ils semblaient virtuellement emprunter étaient variables et chacun guidait le visiteur dans une direction particulière.

Dans tous les cas, ils font office de médiateurs entre deux mondes fondamentaux : celui des vivants et celui des « esprits », plus inconnu et investi par l'imaginaire. Bien entendu, les nains de jardin de mon installation devenaient des objets « symboliques » en raison de leur forme, de leur contenu de représentation et de leur rapport spatial aux autres unités dans l'espace de l'exposition, mais ils étaient néanmoins inertes et « non pensants ». Ils appartenaient au monde des objets, de la même façon que les autres objets qui figuraient dans l'espace de la galerie. Mais, par leurs caractéristiques physiques hautement anthropomorphiques, les nains de jardin pouvaient être tout de même aisément associés au spectateur. Ne pouvaient-ils pas même inspirer à celui-ci la sensation, la conviction qu'ils faisaient partie intégrante du public, qu'ils détenaient, tout comme lui, le rôle de visiteur ? N'était-il pas possible que, pour le spectateur, le nain de jardin devienne dans mon exposition une sorte d'égal, passager comme lui ?

Mes nains de jardin apportaient une dimension ludique à mon exposition. En effet, ces petits promeneurs de marchandises morbides, ces convoyeurs de restes humains, ne paraissaient pas atteints par la tristesse de la mort. Comme

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

dans les natures mortes en peinture, ils suggéraient encore au vivant la célébration de la vie par leur apparence de vitalité, leur allure enjouée. Ce thème de la cohabitation de la vie et de la mort est présent dans tous mes projets. Il s'y trouve notamment par le biais de la référence à la nature morte ou, en sculpture, et ce, depuis le début de ma pratique artistique où se côtoient courges, lapins, crânes, fleurs, miroir, assiette d'argent et verre. Cette ouverture ludique vers l'invention, l'onirisme, l'inconscient, le merveilleux, la liberté n'est, encore une fois, pas sans rappeler les prémisses du surréalisme et du baroque.

Par ailleurs, ce que j'ai voulu affirmer, par l'intégration de ces petits nains de jardin à mon installation, confirme à nouveau mon parti pris certain pour la complexité. Ils représentent de petits humains placés également entre l'enfance par leur hauteur et l'âge adulte par des indices comme leur barbe. De plus, les nains de jardin impliquent, pour moi, tant une allusion au conte, au jeu, à l'imaginaire, au kitsch donc aux objets d'art populaire qu'un rapport de toutes ces dimensions avec les autres objets de mon exposition, qui en sont assez différents. Par exemple, la figure du nain de jardin établit, dans son rapport à la Vierge, une distinction entre la stylisation et la caricature dans le rendu du corps humain. Si l'on s'attarde seulement au visage dans ces deux objets, les traits élégants de la Vierge sont affinés au point de perdre toute singularité d'une expression faciale, tandis qu'une accentuation emphatique et caricaturale de la mimique des nains renvoie à la dimension grossière de leur dessin.

Enfin, leur rôle dans mon installation était multiple. D'une part, ils en dynamisaient l'espace par leur simulation de mouvement. Par contre, ils étaient représentés figés au beau milieu d'un pas, regardant un peu de biais, poussant leur brouette. Leur localisation dans l'espace de la galerie et leur « axialité » par rapport aux autres unités proposait une diversité de parcours aux visiteurs. Certaines de ces suggestions ne s'adressaient tantôt qu'au regard du spectateur et tantôt au spectateur lui-même. Par exemple, le nain posé sur les boîtes ovales près du miroir invitait le regard à expérimenter le reflet spéculaire tandis que son voisin lui, par sa position, proposait au regard de se confronter à nouveau, en diagonale, à la totalité de l'exposition.

CONCLUSION

Cette dernière partie a pour but de récapituler l' « état des choses », faisant suite à la réflexion que j'ai dû effectuer sur ma pratique au cours de la composition de cette thèse. Ce retour est une mise à jour de tous les thèmes que j'ai abordés précédemment, mais que j'aborde maintenant dans une perspective relative à mon expérience du cycle complet de création des *Manoeuvres exquises*. Je réalise qu'il reste cependant certaines zones difficiles à définir face à d'insaisissables moments et phénomènes liés à mon processus de création.

J'entends faire état de mes observations en regard de mon travail que je considère être en constante mutation et il m'est impossible de prévoir ce qu'il en sera du prochain cycle. Je m'appuierai ici sur mes modèles de création, construits au cours de ma démarche préparatoire (voir fig. 1.3 et 1.4), pour tenter de faire ressortir les différences et les constances entre l'étape de la conceptualisation de l'œuvre et son installation dans la galerie.

Avant même d'entreprendre cette comparaison et de revisiter toutes les étapes de mon cycle de création, il me semble pertinent de présenter mes exercices de « mise en forme », car pour moi, soutenir une pratique active en arts visuels ne se manifeste pas seulement par l'aboutissement d'une exposition. Soutenir une pratique dont les modes opératoires sont constamment renouvelés et inscrits dans le quotidien demande un entraînement régulier. Mes « mises en forme » m'aident à conserver une certaine fluidité d'action, une flexibilité, une « santé » et une « vitalité », qui sont des qualités essentielles à ma pratique artistique. Mes exercices de mise en forme sont liés, d'ailleurs, à mon intérêt pour les surréalistes, leurs questionnements et leurs propositions ludiques et exploratoires quant à l'univers de la création. Mes exercices se rapprochent des

méthodes concrètes, des jeux ou des activités de création qu'ils ont élaborés et expérimentés et leurs positions théoriques s'observent dans toute ma pratique.

La valorisation de gestes simples, la mise en place de stratégies ludiques, l'établissement de protocoles variés pour élaborer des problématiques complexes induisent une dimension inattendue à la création et à son quotidien. Ils renouvellent constamment mon intérêt et mon désir pour la pratique des arts visuels, pour l'exploration de matériaux, pour la construction de nuanciers et de maquettes issus de l'application de méthodes quelquefois étranges et toujours diversifiées.

Chez moi, ces pratiques sont régulières ; elles me permettent de structurer, tout autant que de déstructurer mes habitudes, mes comportements et les rituels que je m'approprie et que je transpose dans mon atelier pour accentuer ma flexibilité et ma capacité à travailler dans des conditions variées. Comme des « minicycles de création » quotidiens, ils préservent aussi ma capacité à me plonger facilement et rapidement, sans condition extrêmement précise, dans mon univers de création et à en sortir sans trop de désordre. De plus, l'entraînement régulier que j'ai intégré à mes activités quotidiennes au fil du temps, par le biais de mes rituels, répondent, entre autres choses, à l'obligation contraignante d'avoir un double emploi, en ajoutant à ma pratique une tâche d'enseignement. La mise en place de rituels a pour moi l'utilité de créer l'atmosphère requise par la création mais, au cours des années, une évolution s'est imposée et m'a obligée à m'adapter à des changements imprévisibles, par exemple l'avènement de l'informatique qui a accéléré tous les échanges. Les rituels, bien qu'ayant un caractère excentrique par rapport à mon quotidien, entretiennent tout de même un rapport dialogique constant avec la vie que je mène. Paradoxalement, ils favorisent une distance par rapport aux exigences concrètes de mon entourage tout en s'intégrant à mon quotidien.

L'une des autres motivations qui me pousse à entretenir une pratique journalière est celle d'intégrer la pratique de l'art à mon horaire afin qu'elle y garde toujours une place essentielle, tant pour moi, que pour ceux qui m'entourent et à qui je dois faire comprendre l'importance du temps que je consacre à ma pratique. Pour cela, je dois constamment remettre à jour mes

« périodes de liberté » et réserver dans mon horaire des plages de temps que je consacrerai à ma pratique. Cette intégration de l'art au quotidien occupe une place aussi grande chez moi que diverses activités chez d'autres, les loisirs, par exemple.

Que je sois dans un cycle de création long ou court, je me rends donc pratiquement chaque jour à mon atelier pour travailler. J'y suis particulièrement confortable durant mes explorations quotidiennes, car je m'y sens comme dans mon laboratoire. Les spectateurs en étant complètement absents, je ne me donne aucune obligation de rendre mes travaux intelligibles et je m'égare, déborde, glisse joyeusement des heures durant sans aucun souci de rendement, sans aucune préoccupation quant à la rentabilité de mes exercices. Sinon, j'ai aussi un « atelier abrégé » à la maison avec ses « outils d'intérieur » qui me servent lorsque je ne peux me rendre à mon autre atelier, situé à l'extérieur de chez moi. Mes activités liées à mes exercices sont souvent consignées dans mes cahiers de bord. Pour que je délaisse ces activités afin de me lancer dans un cycle complet de création, il faut vraiment que ce soit nécessaire, voire que je ressente une forme d'urgence de voir, d'observer concrètement le résultat d'une démarche complète.



Figure C.1 Extrait d'un journal de bord pour lequel j'ai utilisé la technique de l'enfumage, additionné de collage et de dessin au crayon, 13 x 21 cm.



Figure C.2 Extrait d'un journal de bord montrant un travail fait à l'encre de Chine, 26 x 21 cm. Sur l'image de droite, j'ai rehaussé au crayon noir les formes suggérant un nu féminin.



Figure C.3 Extrait d'un journal de bord où j'ai fait éclater sur du papier une bulle de savon additionnée d'encre de Chine afin de capter le mouvement que l'on peut observer à la surface des bulles de savon, 13 x 21 cm.



Figure C.4 Extrait d'un journal de bord montrant un collage fait à partir d'images trouvées dans des magazines, dont l'image de fond date approximativement de 1950, 21 x 28 cm.



Figure C.5 Extrait d'un journal de bord montrant deux découpages ayant servi d'explorations pour réaliser mes personnages-boîtes (voir fig. 2.8), 26 x 21 cm.



Figure C.6 Extrait d'un journal de bord fait à partir d'encre de Chine et d'un collage qui constitue une exploration de l'utilisation de la figure du lapin dans le cadre de mon exposition de thèse, 18,5 x 25 cm.



Figure C.7 Extrait d'un journal de bord montrant un dessin au crayon feutre et m'ayant servi à favoriser ma compréhension des diverses formes et des nombreux mouvements présents dans ma pièce intitulée *l'univers chiffonné* (voir fig. 2.18) lors de l'écriture de ma thèse, 18,5 x 25 cm.

Je me référerai ici à mon premier modèle de création (voir fig. 1.3), par lequel je proposais de commencer à observer le processus de création par ce que je nommais « énergie de départ », c'est-à-dire par l'énergie correspondant à l'état qui favorise l'accomplissement d'un cycle complet de création jusqu'à la présentation publique des œuvres. Cette phase d'instauration d'un cycle n'est pas mise en place par ma seule volonté de débiter un cycle et d'avoir par la suite assez de persévérance pour mener à bien le projet. Elle est plutôt générée par un rassemblement d'énergie servant à amorcer le trajet sinueux et complexe de la création, où plusieurs paramètres doivent se mettre en place, s'agencer et concorder pour que le départ soit suivi d'un cycle achevé. Certains de ces paramètres sont récurrents et essentiels à la mise en œuvre de cette phase. Par exemple, pour favoriser mon départ, je dois être physiquement, psychologiquement, intellectuellement, émotionnellement et financièrement en forme et organisée. Désordre, souffrance et mélancolie ne sont donc pas des facteurs constitutifs de mon énergie de départ. En plus, pour me lancer dans un cycle de

création, je dois être habitée par une préoccupation qui se fait de plus en plus pressante et qui provoque en moi un désir de voir, né du fait que je ne puisse percevoir aucune image claire ou précise d'une de mes oeuvres avant qu'elle ne soit réalisée. Pour voir ce que je pressens, il faut que je l'exécute. Pour moi, il n'y a donc pas d'oeuvre « pré-existante », virtuelle ou imaginaire, avant que j'en commence la construction. Aucune de mes oeuvres n'est le produit d'une « vision » dont je serais l'élue. L'inspiration telle que définie comme une prise en charge des gestes et de la pensée par une force créatrice extérieure n'a jamais été à ma portée. Mon esprit est en ce sens plutôt ludique que mystique. C'est ma capacité à formuler « pratiquement » une problématique me transportant et m'habitant qui devient alors motrice face à l'oeuvre à réaliser et qui motive ma volonté de faire. Bien entendu, pour qu'une problématique m'habite, elle doit être instituée par une rencontre ou une expérience passionnante.

Avant de débiter le cycle qui m'a permis de réaliser mon exposition de thèse, j'ai fait plusieurs « faux départs » ou interruptions, à différentes étapes de mon cycle et, à la lumière de ce que j'ai pu observer, l'énergie de départ ne s'établit pas toujours de la même façon d'un cycle à un autre. Elle me semble, au contraire, devoir se renouveler sans cesse afin de m'entraîner dans de nouveaux défis. Le renouveau me paraît essentiel à la création, même s'il repose sur certains facteurs que je peux identifier, celui d'avoir du temps, par exemple. Mon énergie de départ fait appel à la fois au connu et à l'inconnu, au continu et au discontinu et, en plus, elle se réfère à chaque cycle la précédant. À chacun de mes faux départs, il manquait quelque chose pour répondre complètement aux exigences que requiert l'instauration d'un processus de création abouti, variables d'une fois à l'autre. Par contre, chacun de mes projets me laisse en mémoire une trace, une idée, des résidus positifs que je peux intégrer, à plus ou moins long terme, à un de mes cycles à venir. Par exemple, mon nuancier élaboré en septembre 2001 m'a fourni, pour mon exposition de thèse, les prémisses de la construction de mon îlot métaphorique d'été.

Quatre étapes proposées par mon modèle (voir fig.1.4) sont ensuite liées entre elles par leur appartenance au mode de la spéculation, c'est-à-dire qu'elles appartiennent bien plus au monde de l'esprit qu'à celui de la pratique et qu'elles

ne tiennent pas obligatoirement compte de la réalisation concrète ni même, par exemple, du matériel qui me servira à réaliser les oeuvres. L'intention de départ, l'hypothèse onirique, la recherche et l'errance, toutes ces phases au départ ne sont que spéculations et participent à l'émergence des idées et des concepts que je développe au fur et à mesure de l'élaboration de mes expositions. Elles sont toutes quatre des étapes préparatoires où je collige des informations disparates qui m'aideront à formuler des questionnements, sans que je ne me sente encore pour autant l'obligation d'y répondre.

Dans mon modèle (voir fig. 1.4), ces quatre étapes sont placées au départ du cycle mais, plusieurs fois dans un même cycle, je dois y revenir pour ajouter de l'ampleur et de la complexité à mon travail. Ces étapes m'aident également à déstabiliser, à repositionner, à sensibiliser, à élargir, à étoffer mes propositions en cours, un peu comme si je transposais mon travail en cours dans un autre « territoire » pour mieux le saisir, mieux le parfaire. J'ai toujours nommé l'étape de retour à la spéculation, qui survient une fois mes pièces amorcées pour l'exposition, l'étape de l'« accumulation conceptuelle ». C'est à ce moment que j'essaie de trouver ou de créer de nouveaux liens entre des objets déjà construits et de nouveaux concepts qui peuvent se greffer les uns aux autres et augmenter le pouvoir évocateur de mes œuvres, parfois encore un peu trop frileuses sur le plan conceptuel.

L'étape suivant ces quatre phases, très proche parente de mes « minicycles » journaliers, est celle des expérimentations ouvertes. J'y fais des dessins et des maquettes, j'y expérimente des matériaux et j'y applique des protocoles et des procédures que j'entrevois pendant mes recherches. Je vais même quelquefois jusqu'à y réaliser des pièces complètes que je prévois inclure dans une de mes installations. En général, cette étape se répète plusieurs fois dans un cycle de création et, chaque fois que j'y reviens, la nature de mes expérimentations se complexifie, tout en se précisant.

C'est au cours de cette étape que se présentent les problèmes techniques et procéduraux, toujours non résolus à la phase spéculative. C'est là que j'établis des protocoles et que ma recherche tient compte de la dimension technique et pratique de la réalisation des œuvres, c'est là que le projet se concrétise. Par

exemple, les *papérolles* utilisés dans la production de mes *Manœuvres exquises*, devaient tous être réalisés un à un, ce matériel de base n'étant pas disponible sur le marché. J'ai dû trouver une solution pour en réaliser une quantité correspondant aux besoins de l'exposition. Or, la confection complète de chaque *papérolle* demandait une série de manipulations : acheter les papiers correspondant à la couleur et au poids nécessaires pour chacune des pièces ; tailler les feuilles en lanières de même largeur ; rouler les lanières afin de leur donner la forme d'une spirale et les coller afin de contenir la spirale à l'intérieur d'un cercle de taille uniforme, puis pincer une extrémité du cercle afin d'obtenir la forme de la goutte. Ici, comme dans plusieurs de mes productions précédentes, un problème se posait quant à l'outil disponible pour accomplir un travail non-standard, dont la résolution repose sur ce que j'appellerais le « détournement de fonction ». Par exemple, pour la réalisation des *papérolles*, j'ai utilisé une déchiqueteuse à papier afin de tailler mes languettes uniformément et rapidement. Par la suite, avec l'aide de deux de mes collaborateurs de longue date, j'ai élaboré un dispositif mécanique pour rouler rapidement les languettes de papier en spirales en détournant un moteur de machine à coudre de ses fonctions premières pour qu'il réponde aux besoins de la réalisation. La fabrication des milliers de *papérolles* utilisés pour mon exposition résulte de la collaboration inespérée de mes amis et étudiants qui, dans une atmosphère festive, se sont réunis dans mon atelier et à la maison pour effectuer avec moi des corvées manuelles (rouler, coller, plier, etc.), qui s'associaient à d'agréables soupers communautaires. Le fait que j'aie été accompagnée dans mon aventure, à certains moments de cette production, m'a permis de réaliser des aspects particuliers de mon processus de création. De plus, certains de mes collaborateurs ont soulevé des questionnements singuliers qui ont favorisé chez moi une introspection par rapport à ma pratique.

L'une des étapes de mon schéma de la figure 1.4, la « synthèse », devient à certains égards un moment important dans mon processus de création, car elle constitue un passage et peut s'avérer l'étape la plus difficile à expliquer et à concevoir de tout mon processus. Au moment de la synthèse, le doute, l'insatisfaction et l'incertitude m'apparaissent par le biais de mon constat critique sur ce que j'ai déjà avancé et construit à ce moment de mon cycle de création.

La synthèse fait donc office d'évaluation qualitative de mon travail. Elle déclenche en moi par la suite une troublante anarchie qui s'opère dans une région obscure de mon esprit, fermée à mon entendement. Je ne saurais pas bien qualifier cette étape ponctuelle dans mon processus ; elle se manifeste avec des variables d'intensité. Je l'appellerai métaphoriquement le « flou intercalaire et clairvoyant ». Ce « flou » est d'ailleurs présent dans l'énergie de départ, mais son intensité s'accroît nettement, une fois la synthèse opérée.



Figure C.8 Extrait d'un journal de bord, schéma représentant le « flou intercalaire et clairvoyant », les points rouges correspondant aux sept étapes de mon processus de création telles que définies dans la figure 1.3.

À cette étape, la relative ordonnance instituée depuis le déclenchement de mon processus semble compromise par mon évaluation du travail accompli et de la puissance insuffisante des œuvres en chantier qui accélère ma pensée. Le « flou intercalaire », déclenché par une sorte de remise en question de mes compétences et de ma capacité à me laisser porter par les intuitions qui m'habitent fortement depuis le début de mon processus, ne me fournit pourtant pas encore d'images claires de mes œuvres à faire. Pour y entrer, cette étape me demande de déployer tout mon courage, car elle est à la fois celle que j'aime

le plus et celle que je trouve la plus difficile à faire concorder avec mes activités sociales et les comportements d'usage qu'elles subsument. J'éprouve beaucoup de difficulté à parler de cette phase qui, par contre, m'intrigue et me fascine parce que je la vis sans toutefois parvenir à la maîtriser. Je sais, par contre, que c'est en elle que réside ma force réelle de création, ma boîte noire, mon coffre à outils, dont le contenu demeure, même pour moi, encore indéfini.

Tandis que le travail que j'effectue lors des cinq premières phases que je viens de décrire est lié à la conception consciente de mon oeuvre, le « flou intercalaire et clairvoyant » correspond, lui, à une forme d'expérience et de connaissance intuitive qui agit en laissant émerger le résultat d'une gestation étrange et en générant chez moi des sensations et des états indifférenciés. Cette indifférenciation, née dans les espaces d'ombre et de profondeur de mon être tout comme cette intensité sensuelle et perceptuelle, floue et pénétrante entrent pour moi en corrélation directe avec ma pensée baroque qui se manifeste même à travers mon processus de création. C'est dans la rencontre entre ses diverses expériences de perception indifférenciées que je sens l'origine de l'esprit baroque, incarnée dans mon travail sans que j'en contrôle totalement l'instauration. Cette étape s'oppose en quelque sorte à la dimension ordonnée de ma vie. Elle est plutôt génératrice de pensées divergentes et d'espaces dispersifs et c'est maintenant avec confiance que j'y plonge, certaine d'en revenir avec un bagage d'éléments nouveaux et, quelquefois, avec un point de vue renouvelé sur mon travail en cours. Pour que cette étape soit fertile, il faut que j'arrive à me submerger dans ce « lieu » inconnu, incertain, indicible, même onirique de mon être et ce, le plus librement possible, dans ce lieu qui correspondrait à la description que fait Edgar Morin du chaos et qui s'apparente à ce que je nomme « flou intercalaire et clairvoyant » :

Or l'idée de chaos est d'abord une idée énergétique ; elle porte en ses flans bouillonnement, flamboiement, turbulence. Le chaos est une idée d'avant la distinction, la séparation et l'opposition, une idée donc d'indistinction, de confusion entre puissance destructrice et puissance créatrice, entre ordre et désordre, entre désintégration et organisation.¹⁰⁶

Ici, Morin aborde le désordre dans sa dimension complexe, en insistant sur les dimensions interactionnelles, multiples et plurielles de son incarnation. Pour lui, il existe des désordres désordonnés, enchevêtrés, interférents, ordonnés et toutes les couleurs, toutes les formes, toutes leurs incarnations possibles sont liées entre elles dans la nature de tout système complexe¹⁰⁷. Cet enchevêtrement qui nous projette dans une « constante mouvance », dans une « constante création », qu'elle s'avère fructueuse ou non dans la réalisation du projet, correspond au micro-monde que j'ai mis en place dans mon atelier.

L'étape du « flou intercalaire et clairvoyant » n'est surtout pas tranquille et raisonnable. Mon esprit y est agité et le déséquilibre baroque qui s'y insinue provoque en moi d'enivrants vertiges. Cet état se déploie dans un « espace » psychique infini et imprévisible qui échappe à la réflexion consciente et qui déplie intérieurement des espaces compacts, provoquant des mutations dans les opérations à venir.

L'étape suivant le « flou intercalaire et clairvoyant », l'« ordre », en est une d'émergence, de recensement, de rencontre entre mes différentes avancées. C'est l'étape du choix, celle où je poursuis certaines pistes s'étant profilées jusque là dans mon processus de création, où j'en abandonne certaines, où j'en rejette d'autres. Plus sécurisante que le « flou intercalaire et clairvoyant », cette émergence me laisse sensible et audacieuse pour la poursuite du travail à faire en prévision d'une exposition de mes œuvres. J'entre dans les trois phases suivantes de mon schéma, l'ordre, la mise en œuvre et la production (voir fig. 1.4) de manière consciente et organisée, mais plus les œuvres se complexifient, plus le « flou intercalaire et clairvoyant » s'insère dans le processus et y est

¹⁰⁶ Morin, E., 1997, *La méthode*, tome 1 : *La nature de la nature*, Paris : Éditions du Seuil, p. 57.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

agissant. Lorsque je suis très absorbée dans la résolution finale de ma production et que je m'approche de la fin du travail, j'ai l'impression que mon inconscient devient la tête dirigeante de mon projet et que tout s'harmonise d'une façon naturelle. J'attribue cette harmonie dans la résolution de mes œuvres à mon expérience et à mon habitude de donner libre cours aux mécanismes conscients et inconscients de ma pensée en récupérant aisément ce qui en émerge. Les manifestations de mon inconscient qui s'opèrent entre les différentes phases de mon processus de création peuvent me rediriger dans mon travail, brisant ainsi la linéarité prévisible du parcours, en générant des bonds saisissants. Dès lors, la spontanéité prend temporairement en moi la place du contrôle et l'adaptation, celle de la planification.

Somme toute, le processus de création que j'ai modélisé ne s'articule pas nécessairement dans une suite linéaire et progressive. Il est instable, ses étapes ne se manifestant pas toujours à la même fréquence ni avec la même intensité ni dans le même ordre. De plus, en tant que créatrice, je peux remodeler constamment mon propre processus. La notion de turbulence atmosphérique me paraît d'ailleurs être une métaphore assez juste pour désigner un tel cheminement, en ce sens que mon parcours de création subit et absorbe sans cesse des variations d'intensité qui oscillent entre l'ordre et le désordre, à l'infini, tout comme la pensée baroque.

BIBLIOGRAPHIE

- Alquié, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris : Flammarion, 1977, 186 p.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations : Essais sur la légende des formes. Les perspectives dépravées-1*. Paris : Flammarion, 1995, 269 p.
- Barrau, Jacques, Philippe Bonduel et Ève André. *L'ABCdaire des roses*. Paris : Flammarion, 1996, 119 p.
- Bataille, George. *La part maudite*. Paris : Éditions de Minuit, 1967, 231 p.
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris : Éditions Galilée, 1979, 247 p.
- Besançon, Dominique et Sylvie Ferdinand (dir. publ.). *Gnomes, lutins, korrigans, farfadets, trolls et autres génies du monde*. Rennes : Éditions Terre de brume, 2006, 237 p.
- Carpeggiani, Paolo. *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. édition dirigée par Monique Mosser et Georges Teyssot. Paris : Flammarion, 2002, 541 p.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert-Laffont, 1969, 1060 p.
- Crestin-Billet, Frédérique. *Les nains de jardin, nous voici, nous voilà*. Paris : Éditions De Borée, 2005, 96 p.
- Deleuze, Gilles. *Le pli, Leibniz et le Baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 1988, 189 p.
- Delumeau, Jean. *Une histoire du paradis*, tome 3. Paris : Fayard, 2000, 535 p.
- De Noblet, Jocelyn. *Design : Le geste et le compas*. Paris : France-Loisir, 1988, 407 p.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Le Baroque, profondeur de l'apparence*. Paris : Librairie Larousse, 1973, 255 p.
- D'ors, Eugenio. *Du baroque*. Paris : Gallimard, 1935, 180 p.
- Duplessis, Yvonne. *Le surréalisme*. Coll. «Que sais-je ?». Paris : Presses universitaires de France, 1950, 127 p.

Durand, Daniel. *La systématique*. Paris : Presses universitaires de France, 1979, 127 p.

Durant, Stuart. *Ornement*. Paris : Éditions Arthaud, 1986, 336 p.

Einstein, Albert, *Physique et réalité*. 1936, tiré de Postel-Vinay, Olivier, «L'univers est-il intelligible?». *La recherche*, no 370, décembre 2003, p. 34-35.

Ferguson, Geroge. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York : Oxford University Press, 1976, 183 p.

Fivaz, Roland. *L'ordre et la volupté*. Lausanne : Presses Polytechniques Normandes, 1989, 167 p.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1993, 400 p.

Gagnon, Claude-Maurice. « Le mur de la démesure ». *ETC Montréal*, no 22 (15 mai-16 août 1993), p. 48-49.

Gombrich, E.H. *The Sense of Order, a Study in Psychology of Decorative Art*. Londres : Phaidon, 1979, 411 p.

Greenberg, Clement. *Art et culture : Essais critiques*. Paris : Éditions Macula, 1988, 301 p.

Guillen, Michael. *Invitation aux mathématiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1995, 250 p.

Jarrassé, Dominique. *Rodin : La passion du mouvement*. Paris : Éditions Pierre Terrail, 1993, 188 p.

Jouannais, Jean-Yves. *Des nains, des jardins : Essai sur le kitsch pavillonnaire*. Paris : Éditions Hazan, 1993, 103 p.

Klee, Paul. *Écrits sur l'Art I : La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürj Spiller. Paris : Éditions Dessain et Tolra, 1980, 556 p.

Klee, Paul. *Écrits sur l'art II : Histoire naturelle infinie*, textes recueillis et annotés par Jürj Spiller. Paris : Éditions Dessain et Tolra, 1977, 431 p.

Lagarde, André et Laurent Michard. *XX^e siècle*. Paris : Bordas, 1965, 640 p.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris : Éditions Vincent Fréal, 1966, 259 p.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Librairie Plon, 1962, 349 p.

Loos, Adolf. *Ornement et crime et autres textes*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003, 278 p.

Maffesoli, Michel. « Notes sur le syncrétisme, le baroque et la postmodernité », tiré de Moser Walter & Nicolas Goyer (dir. publ.). *Résurgences baroques, les trajectoires d'un processus transculturel*. Bruxelles : La Lettre volée, 2001, 278 p.

Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris : Hachette, 1994, 273 p.

Mignot, Claude. «Un monstre linguistique». *Magazine littéraire*, no 300 (juin 1992), p. 42-43.

Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions ESF, 1974, 158 p.

Morin, Edgar. *La méthode*, tome 1 : *La nature de la nature*. Paris : Éditions du Seuil, 1977, 399 p.

Morin, Edgar. *Science avec conscience*. Paris : Fayard, 1982, 315 p.

Morin, Edgar. «Messie, mais non». *Colloque de Cerésy, Argument pour une méthode, autour d'Edgar Morin*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, 267 p.

Pelletier-Boulanger, Chantal. *L'histoire, l'allégorie, le baroque dans la sculpture post-moderne : Un cas : Louise Viger*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1995, 158 p.

Richard, Alain-Martin. «La manœuvre». *ESSE*, no 48 (printemps/été 2003), p. 28.

Scarpetta, Guy. *L'Artifice*. Paris : Grasset, 1988, 314 p.

Scarpetta, Guy. *L'impureté*. Paris : Grasset, 1985, 389 p.

Souillou, Jacques. *Le décoratif*. Paris : Éditions Klincksieck, 1990, 91 p.

Souriau, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1990, 1415 p.

Tapié, Victor-Lévis. *Baroque et classicisme*. Paris : Librairie Plon, 1957, 383 p.

Taylor, Brandon. *Collage : L'invention des avant-gardes*. Paris : Éditions Hazan, 2005, 224 p.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, 187 p.

Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard, 1966, 282 p.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance et baroque*. Paris : Livre de poche, 1989, 348 p.